

Universidade Federal do Paraná

WILSON DITTRICH FILHO

JEUX D'EAU:

“O belo, a poética e a mimesis
no simbolismo pianístico de Ravel”

CURITIBA – PR
Abril/2013

Universidade Federal do Paraná

WILSON DITTRICH FILHO

JEUX D'EAU:

“O belo, a poética e a mimesis no simbolismo pianístico de Ravel”

Dissertação de Mestrado submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Teoria, Criação e Estética Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Dottori

CURITIBA – PR
Abril/2013

RESUMO

A obra para piano de Maurice Ravel, *Jeux d'eau*, foi marco criador no início do séc. XX, e fomentou uma estética musical conhecida mundialmente como *Impressionismo*. Quais os recursos de composição usados e recriados por Ravel nesta composição, e como criar uma sonoridade *impressionista* ao piano? Estas são algumas das questões propostas no presente trabalho, tanto quanto o discurso de grandes intérpretes sobre o que é um som “bonito”, qual a função do pedal para as obras deste período, e como gerar associações miméticas em busca de uma das mais importantes ferramentas para o intérprete: a imaginação sonora.

Palavras-Chave: Ravel, *Jeux d'eau*, piano, imaginação sonora, pedalização.

ABSTRACT

Ravel's piano piece *Jeux d'eau* was, at the beginning of the twentieth century, a compositional milestone. It fostered a musical aesthetics known worldwide as *impressionism*. What compositional resources were used and recreated by Ravel in this composition, and how to make the piano sound *impressionistic*? These are some of the questions proposed in this dissertation, along quotations by great interpreters of what constitutes a "beautiful" sound, what function has the pedal in the works of the period, and how to generate mimetic associations in search of one of the most important tools to the performer: the sound imagination.

Keywords: Ravel, *Jeux d'eau*, piano, sound imagination, pedaling.

“Dentro do círculo sutil com que se rodeia, em um reino auto-nomeado e auto-criado, esse homem [Maurice Ravel] encontrou um refúgio invisível da realidade.”

Olin Downes

A Deus

Aos meus antepassados

AGRADECIMENTOS

Não conseguirei exprimir meus mais sinceros agradecimentos às pessoas que colaboraram para este momento da minha vida. Sim, foram dois anos e alguns meses realmente interessantes. Como se de alguma forma o Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná (nosso Deartes) me fizesse voltar no tempo, em que estudar e, mais do que isto, estar em sala de aula era algo juvenil e me lembrou tanto daqueles anos da graduação.

Novos amigos: Lilian Sobreira Gonçalves, Melissa Bergonso, Felipe Dable, Tiago Sául, Ana Carolina Manfrinato, Lucas Françolin da Paixão, entre tantos outros queridos!

Mas o melhor foi a obrigação em ler! Ler coisa séria! Como eu cresci, como minha escrita e meu raciocínio melhoraram ao elaborar questões sobre música, e neste quesito tenho que citar meu orientador, o Prof. Dr. Mauricio Dottori. Decididamente uma das personalidades mais interessantes, lúcidas e musicais que já conheci! Só tenho a agradecer a sua orientação! Nunca houve um momento de atrito ou repreensão, mas sempre leitura, textos, evolução, releitura, novos textos, mais evolução.

Não posso deixar de agradecer a todos os meus alunos de piano, que sempre presenciam meu crescimento profissional, em especial àqueles que puderam comparecer, Elizabeth Bacellar, Ana Claudia Zanelatto e Marysilvia Zarembo de França; ao Evandro Zatti, pela plena disponibilidade em gravar todas as execuções ao piano e apresentações orais públicas ao longo da minha carreira, e à Karina Janz Woitowcz, pela ajuda e observações positivas constantes na minha trajetória no mundo científico.

Meu muito obrigado também à Profa. Dra. Roseane Yampolshi, e à pianista Profa. Dra. Carmen Célio Fregoneze, por estarem na minha banca de exame, e às professoras Vania Pimentel, pelo apoio constante, e Myrian Dauelsberg pela presença lúcida e apoio pessoal incondicional, imprescindíveis para mim, durante toda a minha vida.

À CAPES pelo apoio financeiro.

E, por fim, e não menos importante, a esta força criadora da vida, que nos cerca.

Obrigado!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O JEUX D'EAU	15
1.1. A Cor do Jeux d'eau	15
2. ANÁLISE	18
2.1. A relação com a mimesis.....	42
2.2. Os pedais no <i>Jeux d'eau</i>	47
3. MEMORIAL DESCRITIVO/O DIÁLOGO COM O SOM E A IMAGINAÇÃO (como gênese da pesquisa)	52
3.1. Performance	58
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

INTRODUÇÃO

O foco central deste trabalho é discutir possibilidades para uma execução, para uma *performance* dentro de parâmetros superiores da obra do compositor francês Maurice Ravel (Ciboure, 7 de março de 1875 - Paris, 28 de dezembro de 1937), *Jeux d'Eau*, de 1901. Esta é uma peça particular pela limpidez, pureza, precisão no recorte das notas, da forma, da harmonia, dos recursos técnico-pianísticos, e pela proposta mimética de seu título. Esta pesquisa tomou forma a partir de uma inquietação pessoal, com foco em dois pontos: a excelência na interpretação pianística e o compositor Maurice Ravel.

A moderna filosofia sofisticada, que muitas vezes toma o nome de pós-moderna, exclui a idéia de beleza. Entretanto este era um conceito central para a época de Ravel, à qual muitas vezes damos o nome de *Belle Époque*. Desconsiderar esta centralidade na interpretação daquela música é, para dizer o mínimo, uma falha na apropriação *histórica* daqueles textos. Não se trata apenas de uma categoria que recebemos pela tradição pianística, mas de uma categoria essencial para a performance informada daquela música.

A execução do som belo é busca de todos os intérpretes. Temos que ter em mente que o som que fazemos ao piano tem a possibilidade de ser produzido, tocado, de várias formas. Inúmeras formas são válidas, outras podemos considerar, talvez, insípidas. A leitura da partitura pelo executante, então, só é realizada se este intérprete está de posse dos conhecimentos harmônicos, formais, técnicos e mecânicos do seu instrumento, associando-os à imaginação sonora. “Toda execução musical tem este paradoxo, em que a obra já existe, viva e adormecida, secreta e quase inacessível *atrás* da partitura que por sua vez a revela e a esconde” (Brelet 1951, 2).¹ A busca pela excelência musical não é novidade.

Se criarmos uma escala que porventura tivesse nove níveis, sendo o primeiro totalmente “não belo, incorreto e antipianístico” e o último totalmente “belo, correto e pianístico”, esta escala jamais seria de agrado universal, cremos. Porém há, sim, uma medida entre o não belo, o belo e o extremamente belo. Seja esta escala utilizada subjetiva e empiricamente, o *belo* é uma realidade e é

¹ Tout le problème de l'exécution musicale tien en ce paradoxe que l'œuvre existe déjà, vivant e pourtant endormie, secrète et presque inaccessible, *derrière* cette partition qui à la fois la révèle et la dissimule.

desejada por todos os musicistas. “Não há uma execução arquetípica porque não há execução sem interpretação. Na criação artística há, entre a execução e a interpretação, uma ligação necessária. Toda obra de arte é a interpretação de um tema que originalmente não foi mais que uma ideia virtual, rica em interpretações possíveis, e que não toma forma a não ser que ocorra uma escolha determinada da interpretação” (Brelet 1951, 93).² De alguma forma a pesquisa sonora, o como fazer música, está associada ao entendimento do que a música nos diz, o que ela expressa, qual é o significado dela. Burkholder diz que “por muitos anos, o significado da música foi um tópico que estudiosos da música relutavam em discutir, por que parecia ser intratável. Em anos recentes, no entanto, tem havido um novo interesse na questão do significado musical, e se tornou um dos tópicos mais ardentes no estudo da música” (Almén e Pearsall 2006, 76).³

Temos em mente, como dissemos, que esta perspectiva sobre o belo pode e deve ser considerada dentro das exigências de estilo e época, sempre tendo em vista a coerência do som buscado. Gisèle Brelett diz que “se há verdadeiramente muitas e igualmente diversas leituras de uma mesma obra, algumas são, seguramente, falsas: há uma verdade na obra, que a diversidade de pontos de vista enriquece no lugar de destruir” (Brelet 1951, 13).⁴

Dentro de uma perspectiva geral e real, um pianista tem que estar no domínio das seguintes exigências técnicas, sendo que a consciência sobre o relaxamento muscular é o meio ideal para estes recursos (C. Richerme 1996; S. Pereira 1964):

- a A força de cada um dos dedos deve ser igual e exata;
- b O trinado deve ser feito com toda e qualquer combinação de dedos;

² Il n'y a pas d'exécution archétype, parce qu'il n'y a pas d'exécution sans *interprétation* (itálico da autora ora citada). Dans la création artistique, il est entre l'exécution et l'interprétation une liaison nécessaire. Toute oeuvre d'art est l'interprétation d'un thème qui ne fut originellement qu'une idée toute virtuelle, riche em interprétations possibles, et qui ne prend corps que si s'opère em lui de choix d'une interprétation détermine.

³ For years, the meaning of music was a topic that musical scholars were reluctant to discuss, because it seemed intractable. In recent years, however, there has been new interest in the question of music meaning, and it has become one of the hottest topics in music scholarship.

⁴ Pourtant, s'il est beaucoup de contemplations diverses et également vrais d'une même oeuvre, certaines sont assurément fausses: il y a une vérité de l'oeuvre, que la diversité des points de vue enrichit au lieu de détruire.

- c A passagem do polegar deve ser sempre de acordo com a anatomia da mão, sempre tocado sem percutir a tecla, sem movimentos desnecessários e sem dificuldades tanto nas escalas como nos arpejos;
- d Domínio de terças e sextas;
- e Domínio de oitavas e acordes.

No entanto há outros três elementos fundamentais, cujo domínio é o que faz a diferença entre um músico e outro:

- a Amplitude da dinâmica, capacidade de construção sonora variáveis entre *pppp* e *ffff*;
- b *Timing*, ou manipulação do tempo interno da obra;
- c Pedalização.

Estes três recursos são fundamentais para um pianista, pois são o canal entre o texto e a sua recriação no presente. Criar sons expressivos (sons que a partir do estudo do texto musical, da técnica e da estética sejam coerentes com uma proposta estética) durante uma performance, e demonstrar como sua expressividade se dá é algo relativamente complexo, mas as “pesquisas sobre expressão emocional, especificamente mostradas como característica de uma *performance* (por exemplo, sentido temporal, timbre) colocadas em oposição ao perfil da composição (por exemplo, melodia e harmonia), amadureceram na última década” (Williamon 2006, 254).⁵ Williamon prossegue: “A maioria destes estudos usou um procedimento no qual músicos foram convidados a tocar várias peças a fim de expressar emoções específicas (por exemplo, ternura) ... muitos estudos analisaram os traços acústicos das performances para investigar *como* cada emoção foi expressa”.⁶

A investigação sobre a expressividade ajuda a estabelecer critérios de abordagem dos recursos apropriados à execução pianística. No entanto, nossa pesquisa é sobre como decodificar estes elementos de expressão musical e extramusical na partitura, e como realizá-los de forma que possamos ter noção

⁵ Research on emotional expression, as manifested specifically in *performance features* (e.g. timing, timbre) as opposed to features of the composition (e.g. melody, harmony) have matured in the last decade.

⁶ Most of these studies have used a procedure in which musicians were asked to play various pieces of music in order to express specific emotions (e.g. tenderness).

sonora dos toques escolhidos ao piano para que possamos mostrar, que assim como as técnicas de composição também aquelas de interpretação são transformadas historicamente, e se a linguagem musical é transformada com o passar das gerações a denominação de estilo é um recurso racional para delimitar estas transformações, e como estas transformações são executadas. O que pode assegurar-nos novas abordagens sonoras-instrumentais.

Charles Rosen, em *The Classical Style*, diz que: “o conceito de estilo não corresponde a um fato histórico, mas responde a uma necessidade: ele cria um modo de compreender. Ao conceito de estilo cabe apenas uma definição pragmática. O âmbito do contexto não é arbitrário, e é essencial para a distinção entre o estilo de pequenos grupos e o estilo mais ‘anônimo’ de uma era.” (Rosen 1998, 19-20).⁷ A busca do *estilo*, tendo como apoio o estudo da história e por consequência a sua delimitação em períodos, pode nos oferecer diferentes abordagens criativas ao processo interpretativo. Assim é que, por exemplo, cada período e, como consequência, cada estilo usa, ao piano, uma pedalização completamente diferente de outras; o conceito de sonoridade das obras do período *clássico*, por exemplo, estabelece critérios de pedalização diversos das obras do período *romântico*.

Estas possibilidades de criação sonora oferecem-nos um olhar que pode ser considerado *estético* — no sentido dado ao termo por Herrero (1988, 17): “a reflexão filosófica sobre determinados ‘objetos’ artísticos e naturais os quais nos suscitam juízos peculiares de beleza, de sublime e de feiúra”⁸ — como se, de alguma forma, apreendêssemos o objeto estudado. O presente trabalho é uma busca que passa pela estética e pelo conceito de estilo, e suas possíveis combinações com a imaginação criativa para a construção do elemento expressivo, para a interpretação pianística adequada. Se, para uso da imaginação, precisamos de apoios psicológicos, tais como a metáfora da cor e da sensação, tanto quando o uso da lógica e da compreensão dos sistemas de

⁷ The concept of a style does not correspond to an historical fact but answers a need: it creates a mode of understanding. The concept of a style can only have a purely pragmatic definition. The scope of the context is not arbitrary, and it is essential to distinguish between the style of a small group and the more ‘anonymous’ style of an era.

⁸ Reflexión filosófica sobre determinados “objetos” artísticos y naturales que suscitan en nosotros juicios peculiares de belleza, sublimidade y fealdade.

notação puros, usaremos de tais recursos, pois eles enriquecem o trabalho e contribuem para novas perspectivas na pesquisa musical.

Segundo Marcel Bitsh (*apud* Brelet 1951, 286), a “interpretação sonora” seria incompleta sem uma ‘interpretação poética’ que tenta reencontrar, mais além da trama sonora, as ‘imagens visuais’ que seriam a origem da criação musical.”⁹

Inspirados pela antiga psicologia experimental, “muitos estudos têm tentado descrever o código que os *performers* usam para transmitir cada emoção. Isto tem mostrado que *performers* manipulam variáveis tais como tempo, nível sonoro, articulação, timbre, equilíbrio temporal, ataque, decaimento do som, entonação, portamento e vibrato para expressar diferentes emoções” (Willianson 2006, 255). São, sem dúvida, estas nuances que individualizam uma interpretação. Mas não devemos crer que haja um código para a “expressividade”; como diz Charles Rosen, “‘expressão’ é uma palavra que tende a corromper o pensamento. Aplicada à arte é apenas uma metáfora necessária ... é um erro grosseiro e comum definir um estilo por suas características especificamente expressivas. Apenas enquanto um estilo é um modo de usar uma linguagem, musical, pictórica ou literária, ele é capaz da mais ampla gama de expressão, e é verdade que os meios de expressão têm uma influência naquilo que é expresso...” (Rosen 1998, 21).¹⁰ É preciso pois que deixamos claro aqui que o belo ou o expressivo não estão sendo discutidos de forma normativa. Se uma obra é tonal, modal ou atonal ela deverá soar bela dentro dos seus parâmetros estilísticos e instrumentais, e tendo consciência de que “os limites que separam o que é parte da execução e o que é parte da obra são singularmente imprecisos” (Brelet 1951, 45).¹¹

Dentro de todo este contexto, buscamos, então, a relação mimética com a obra estudada. A mímeses é esta relação estreita de cópia, ou imitação de um

⁹ Selon Marcel Bitsh l’ “interprétation sonore” serait incomplète sans une “interprétation poétique” qui essaie de retrouver, par delà la trame des sons, ces “images visuelles” qui seraient à l’origine de la création musicale.

¹⁰ Expression is a word that tends to corrupt thought. Applied to art, it is only a necessary metaphor. But it is a gross and common error to define a style by specifically expressive characteristics. Just in so far as a style is a way of using a language, musical, pictorial, or literary, is it capable of the widest range of expression. It is true that the means of expression have an influence on what is expressed.

¹¹ Les limites qui séparent ce qui appartient à l’exécution et ce qui appartient à l’oeuvre sont singulièrement imprécises.

elemento da natureza, por outro elemento, seja ele natural ou artificial. Neste sentido buscamos validar a correlação entre o texto musical e a sua possibilidade de criação sonora semelhante àquele do título em questão: jatos de água e cores, justamente pois à cor sonora que é o resultado da harmonia, do timbre, da altura das notas, da dinâmica e, sobretudo, da individualidade de cada instrumentista.

Enfim, no primeiro capítulo, faremos um apanhado dos recursos composicionais de *Jeux d'Eau*, das inovações técnicas propostas por Ravel no início do séc. XX bem como de algumas outras importantes composições do mesmo autor. Também estudaremos a sua possível relação com a mimesis, seja ela vista por um foco pessoal, ou universal, pois o fator mimético é construído já pelo título dado à obra e também como podemos referenciar estes elementos musicais no mundo, durante a execução, buscando a representatividade de uma sonoridade ideal. Neste contexto o estudo da mimesis, como contexto extramusical e da pedalização pianística como fundamentação para a construção do som é de estrutural importância, pois a imaginação sonora extraída da função mimética do título da obra, aliada a uma boa pedalização são um dos recursos mais eficazes para a execução com uma sonoridade apropriada. Há um diálogo com a literatura sobre os recursos para a interpretação ao piano, bem como as exigências técnicas da obra e possíveis formas de execução com o fim de atingir uma performance com qualidades artísticas que se possam considerar inegáveis. Neste momento também abordaremos os pedais, como e onde usá-los na obra.

No segundo capítulo, traremos alguns aspectos de ordem pessoal sobre o trabalho ora realizado tendo como foco a procura do som *impressionista*, o que nos remete a outro grande representante desta estética: Claude Debussy. Este paralelo entre a sonoridade destes dois mestres é de importância fundamental, pois à partir da sua correlação e similaridade, podemos mostrar suas mais controversas e ricas diferenças.

1. O JEUX D'EAU

1.1. A Cor do Jeux d'eau

Sobre a importância do *Jeux d'Eau*, Orenstein diz que “com sua mescla única de virtuosismo lisztiano, bitonalidade, pentatonicismo e impressionismo, *Jeux d'Eau* marca uma eminente conquista cuja importância é de longo alcance” (Orenstein 1991, 154).¹²

“É ao piano que a beleza e a mágica do impressionismo são construídas. Ali há sons que surgem apenas se são ouvidos pelos re-criadores da obra. O pianista deve imaginar a impressão total da peça e esforçar-se para ouvir estes sons” (Banowetz 1992, 230).¹³

As várias ferramentas de análise musical nos oferecem apenas uma pálida resposta à questão primordial: sons organizados vertical e horizontalmente geram obras que são, ou deveriam ser, únicas. A análise musical nos dá a terminologia para observarmos a obra à partir de fragmentos, e depois temos que unir estes fragmentos e mostrarmos o todo da obra de arte. “Obviamente um texto, como está grafado, não é na verdade a obra musical: a música existe enquanto som; ela preenche o tempo preferivelmente ao espaço.¹⁴” (Cook e Everist 2010, 405). No entanto, a nomenclatura (por ex: um acorde de Mi maior com sétima maior, ou a frase musical que antecede o tema B) advinda do estudo das obras musicais nos dá alicerce para a compreensão dos elementos de construção e sua devida explanação estética na obra estudada. “As implicações disto para o executante são igualmente simples: para construir uma narrativa musical inicialmente se requer um íntimo estudo da partitura — análise estrutural — para revelar sua mensagem particular ou significado, como uma preliminar para traduzir a partitura em som (J. Rink *apud* Cook e Everist 2002, 223).”¹⁵

¹² With its unique melding of Lisztian virtuosity, bitonality, pentatonicism, and impressionism, *Jeux d'eau* marks a distinguished achievement of far-reaching importance.

¹³ “It is in the piano that the magic and beauty of impressionism are built. There sounds can rise only by being heard by their re-creator. The pianist must think of the total impression of the piece and strive to hear those sounds.”

¹⁴ Obviously a text, as notated, is not actually the musical text: music exists as sound; it fills time rather than space.

¹⁵ The implications of this for the performer are equally simple: to construct a musical narrative initially requires close study of the score ‘structural analysis’ – in order to reveal its particular message or meaning, as a preliminary to translating it into sound.

Um acorde de mi maior com sétima maior:



Ex. 1 – compasso 1

é o acorde gerador do *Jeux d'Eau*. Ravel é mestre em mostrar agregados de acordes tonais com outras pequenas mudanças de nuances. Este elemento é uma das ferramentas de composição e de maestria do compositor: um pequeno e elaborado jogo em que acordes com terças maiores ou menores são “coloridos” com o acréscimo de sétimas maiores ou menores com o intuito de estimular as sensações e gerar movimento (as sétimas estão muito associadas ao acorde de dominante no tonalismo ou como apogiaturas a serem resolvidas, e também ao uso do V grau do sistema tonal, a dominante, ou seja movimento harmônico), e de acordes maiores ou menores com sextas maiores ou menores acrescentadas para gerar placidez, apaziguar o movimento (as sextas maiores e menores nos remetem ao modalismo, muito menos exigente na resolução de tensões, e também nos remete ao IV grau do sistema tonal, a subdominante, ou seja à estabilização das tensões musicais). Na peça há sempre duas linhas paralelas de condução do pensamento composicional, não no sentido contrapontístico usual, mas sim, de alguma forma superpostas; ambas podem ser consideradas fundamentais, ou seja, podem ser melodia ou acompanhamento. Por exemplo, uma seqüência melódica numa mão e outra seqüência — um acompanhamento ou outra melodia formada por intervalos justos — tocadas simultaneamente.

Novas combinações acordais têm sido, desde sempre, pesquisadas pelos compositores:

“Desde o início da primeira década do Novecentos, a escala octatônica teve um papel crescente no vocabulário de Ravel. Consistindo de alternâncias de tons e semitons, esta escala abarca combinações como as tríades de dó-fá# do *Jeux d'Eau*, assim como de tríades a uma terça menor de distância, e misturas maior/menor dentro de uma tonalidade. Para Ravel, isto proveu uma

alternativa bem vinda à escala de tons inteiros, tanto quanto um modo igualmente efetivo de enfraquecer a tonalidade e de mover-se livremente entre tons”. (Mawer 2000, 80).¹⁶

Estas novas escalas, com muitas possibilidades de semitonação, com todas as peculiaridades de novas propostas acordais e intervalares, geraram um contexto generoso de novas sonoridades que lhe favoreceu a visão poética e imagética. Elas possibilitaram a criação de novas e inusitadas sonoridades, as quais, mais do que a reformulação do sistema tonal manipulado com seriedade por Ravel, foram os recursos para sua linguagem musical única. Um dos maiores pianistas do séc. XX, reconhecidamente consagrado pelas interpretações de Ravel e Debussy, Walter Giesecking (1895-1956) dizia que “tenho que ouvir belos sons vindo do piano. A música de Ravel e Debussy deve ser tocada com perfeição técnica (e era quase impossível tocar bem o suficiente para ele [Walter Giesecking]), tocada de modo clássico, bastante rigoroso, sempre dando-lhe voz com cor e cantando as melodias espontânea e desinibidamente desde dentro de si” (Banowetz, 231).¹⁷

¹⁶ From the early 1900s, the octatonic scale also plays an increasing role in Ravel’s vocabulary. Consisting in alternating tone and semitones, this scale embraces combinations like the C – F# triads of *Jeux d’eau*, as well as triads as minor third apart and major/minor mixtures within a key. For Ravel, it also provided a welcome alternative to the hole-tone scale, as an equally effective way of undercutting tonality and moving freely between keys.

¹⁷ I have to hear beautiful sounds come from the piano. The music of Ravel and Debussy must be played with technical perfection (and it was almost impossible to play well enough for him) in a classic, rather strict frame, always voicing with color and singing the melodies spontaneously, uninhibitedly from within.

2. ANÁLISE

Os pontos mostrados nesta análise são aqueles que contribuem para o elemento imagético.

Ravel escrevia ainda dentro do sistema tonal sem mais usar, porém, acordes até então muito conhecidos dos compositores, como os de sextas aumentadas, ou as relações V-I tão importantes para o sistema tonal. As relações temporais destes acordes já não são usadas como resoluções de dissonâncias, muito ao contrário, o uso de acordes, como já dissemos acrescidos de sétimas e sextas e aqueles com modalidade dupla de uma tonalidade (pois um acorde de mi pode ser, dentro da escolha lógica do momento, maior ou menor), trazem-nos sonoridades modais, tão necessárias aos músicos daquele período. O tonalismo conhecido então já havia sido expandido e superposicionado com o sistema modal/atonal, fundamental para suas ideias musicais.

A análise tem o foco nestes acordes maiores/menores acrescidos de sétimas e sextas, a escala octatônica, geradora de boa parte da sonoridade harmônica da obra, a extensão da tessitura, a condução motívica, da qual Ravel não se afasta em momento algum.

Sobre os recursos teóricos, Brelet diz que: “Toda teoria da execução musical é uma teoria de validação”.¹⁸ (Brelet, 1951,14.)

Com a partitura em mãos, a primeira impressão que aparece à nossa vista é a quantidade de notas, de ritmos, de polirritmia, de extensão, tessitura, dinâmicas em todos os graus possíveis o que gera muito movimento, movimento harmônico, rítmico, físico, sonoro. Pensamos e refletimos que a mimesis da água e da luz é singularmente diferenciada da de Debussy, e esta percepção é, talvez, explicada por Arbie Orenstein (1937-), quando diz que:

“Ravel apreciava mais o som fino e seco do piano Erard, enquanto Debussy preferia o Bechstein, de sonoridade mais encorpada e profunda. Apesar da herança comum e de muitos pontos de contato, Ravel afirmava seguir em direção ‘oposta ao simbolismo de Debussy’. Enquanto a melodia de Debussy é

¹⁸ Toute la théorie de l'exécution musicale est une théorie de validité.

freqüentemente elíptica, a pureza e onipresença da melodia é característica da arte de Ravel (Orenstein 1975, 126).”¹⁹

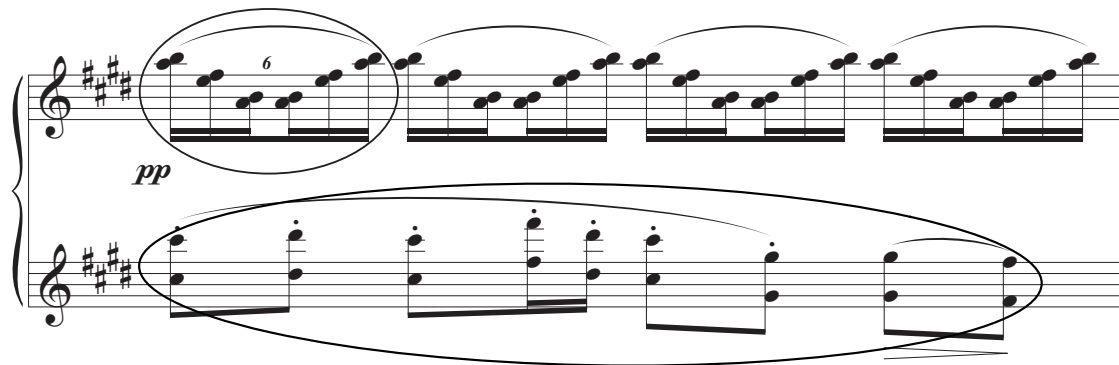
Em Ravel o jogo de superposição de terças, embora muito expandido, ainda está dentro dos limites do sistema tonal. Usado em combinação com intervalos justos e também, sobretudo neste caso, com o uso de segundas menores, praticamente elaboram toda a obra estudada. “A tríade é a harmonia central da música tonal tradicional. É tanto a sonoridade predominante na superfície musical quanto o gerador de toda estrutura de alturas. A organização tonal das alturas é caracterizada pela relação direta ou indireta de todos os sons, por meio da voz principal e da harmonia, com uma tríade central. As tríades na superfície de uma peça tonal ordenam as tríades do segundo plano e do plano de fundo estruturais. A música tonal é, neste sentido, música profundamente triádica.” (Strauss, 1990, 74).²⁰

Muito da cor do *Jeux d'Eau* advém do uso minucioso dos semitons. Como, por exemplo, as notas ré# contra mi, no primeiro tempo e o arpejo de dó# na metade do segundo tempo do primeiro compasso, contra uma quinta justa com baixo em lá, ambos na mão direita, e que já inserem as notas do tema B:

Fig. 15 - Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 1.



Tema B:

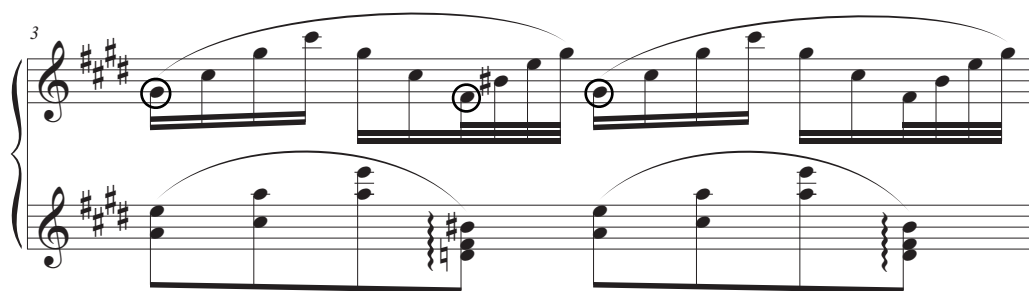


A célula motívica, que começa com o arpejo de mi maior com sétima maior e termina na metade do segundo tempo com um arpejo de lá maior com sétima maior, está em toda a obra, criando unidade e organicidade.

Comp. 1 notas ré# e do# ré # na melodia:



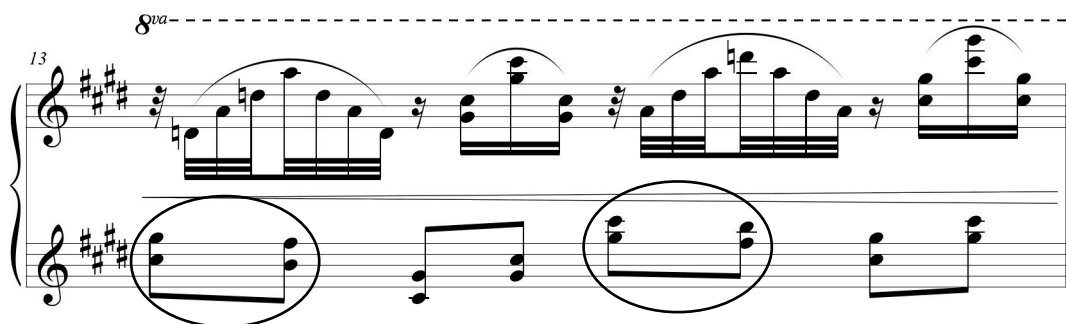
Aqui uma quarta acima, comp. 3 notas sol #, fá #, sol#:



Neste momento invertido: comp. 5 notas ré bequadro, mi #/ sol bequadro, ré:



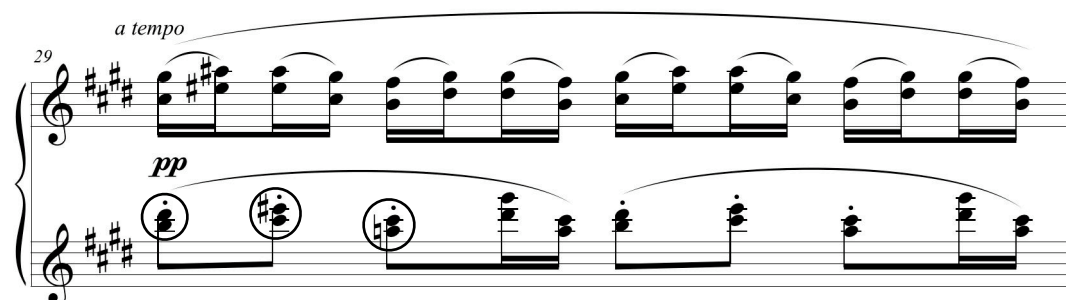
Fragmentos do tema, comp. 13 mão esquerda, do#, si; sol#, fá #:



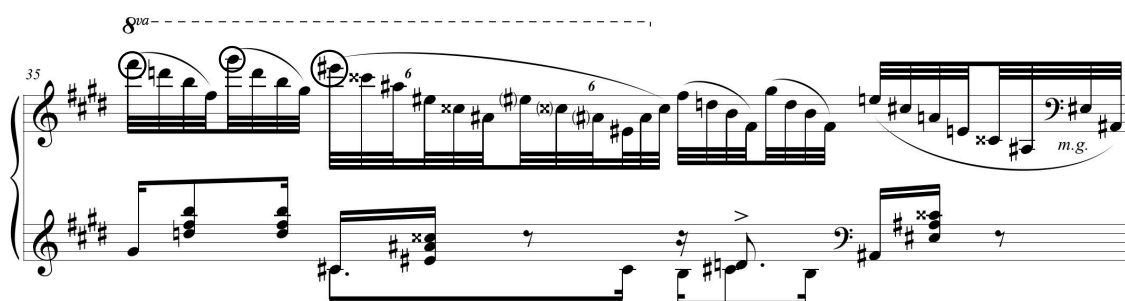
Aqui o tema B completo, com as notas iniciais do c. 1 comp. 19 mão esquerda, notas re# e do# ré # na melodia:



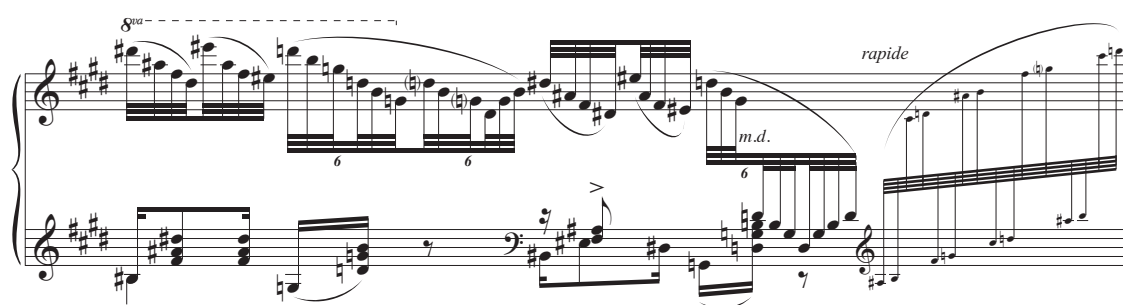
Novamente a célula temática, comp. 29 mão esquerda, notas ré #, dó#, lá bequadro:



Aqui a célula temática isolada, comp. 35 mão direita, notas fá#, sol #, mi#:



Aqui o uso do mesmo procedimento, do compasso 35, em outra região tonal, comp. 37 mão direita, ré#, mi#, ré bequadro:



A célula motívica expandida: comp. 38 mão direita, notas temáticas com desenvolvimento: ré bequadro, dó#, fá x, sol 3, si:

le chant un peu en dehors

Pela primeira vez a célula temática em intervalos de quartas: comp. 51 mão direita, ré #, mi#, ré bequadro:

1er Mouvement

51

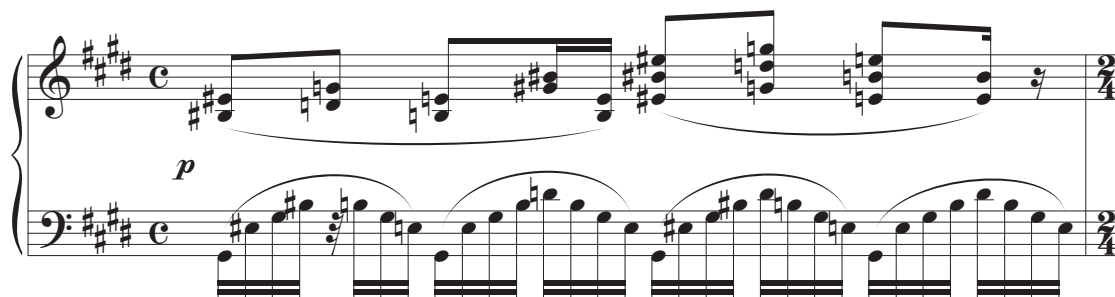
1 corde

A célula temática reduzida: comp. 53 mão direita, segundo tempo: si#, lá bequadro:

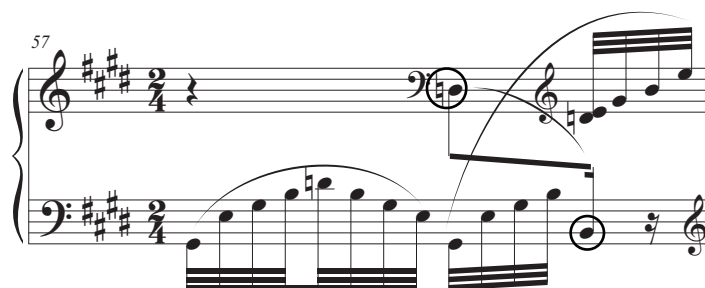
53

pp

Novamente o tema em intervalos de quarta, comp. 56 mão direita, mi#, sol, mi bequadro:



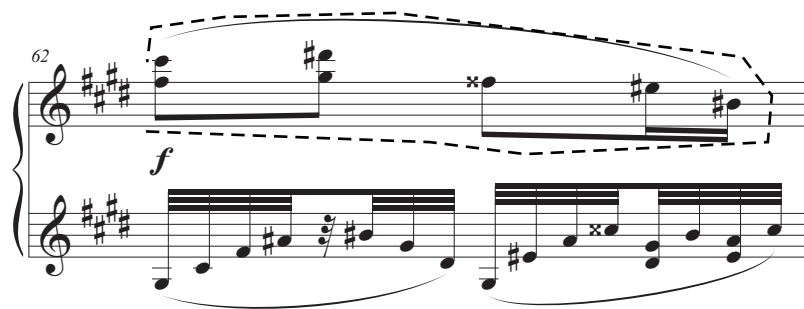
O tema reduzido: comp. 57 mão direita, segundo tempo, ré bequadro, si bequadro:



O tema em quartas novamente, comp. 60 mão direita, fá #, sol #, mi #:



O tema em quintas, comp. 61 mão direita, dó#, ré#, si#:



A partir deste momento começa a reexposição da obra.

“Ravel já havia incluído no *Jeux d’eau* o mais famoso de todos policordes (apojeturas cromáticas não resolvidas) dez anos antes da *Petrushka* de Stravinsky” (DeVoto 2004, 195).²¹ E estas apojeturas também são usadas no choque dos semitons, o que desde o início gera a dubiedade da tonalidade, pois eventualmente pode-se perceber este acorde como menor:



Fig. 10 - Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 1.

Aqui há a superposição de intervallos justos contra notas que geram os semitons, trabalhados tanto com o elemento motivico principal, como o enriquecimento de acordes justos pelas segundas menores dó# e ré:



Fig. 11 - Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 13-14.

²¹ Ravel's *Jeux d'eau* had already included the most famous of all polychords (unresolved chromatic appoggiaturas) ten years before Stravinsky's *Petrushka*.

Neste outro momento também acontece o choque dos semitons entre as notas ré e mi♭, embora soe com uma *cadenza* há a o elemento do semitom, preservando a característica sonora da obra:



Fig.12 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 27-28.

Para criar a sensação de amplitude sonora e emocional, há o uso de toda a extensão do piano, aqui em uma escala pentatônica:

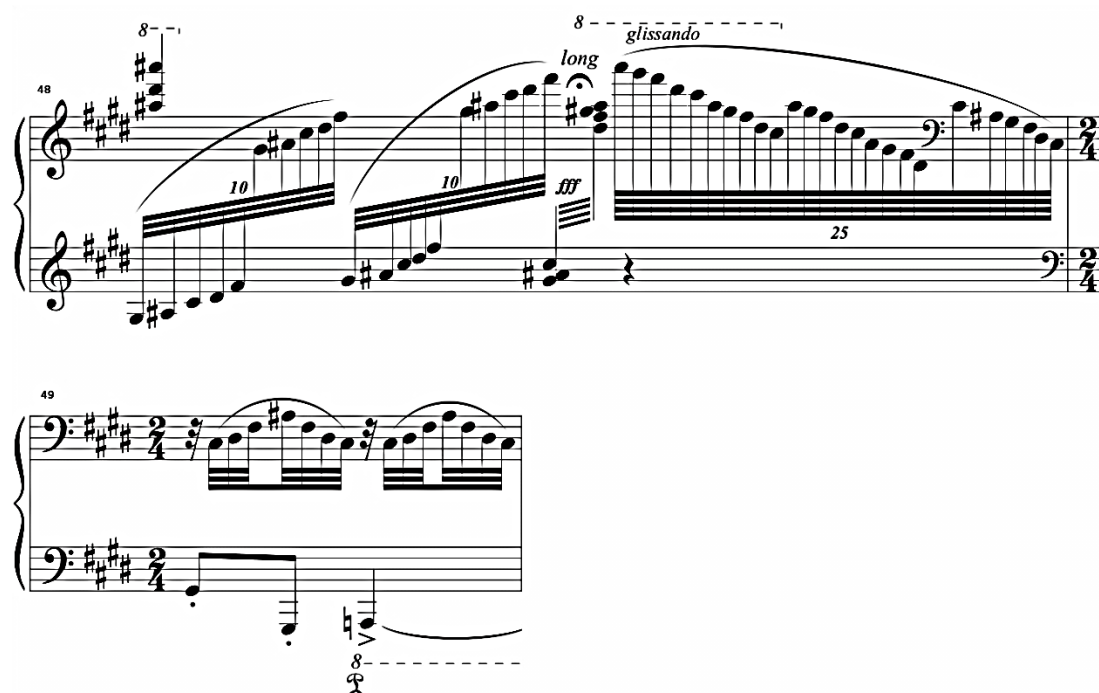


Fig.13 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 48 e 49.

Ou, neste outro momento, com o trítono, gerando o choque entre os arpejos de Dó Maior e Fá# Maior. Como experimento, recriei várias possibilidades de choque tonal, por ex: fá# maior contra láb maior, ou sol maior ou mi maior, e fá maior. Mantive a tonalidade de fá# maior pois é a tonalidade que conclui a descida das semifusas. O ritmo e o valor das notas foram mantidos, sem exceção, apenas a tonalidade do arpejo da mão direita foi trocada. As sonoridades criadas, à partir destas mudanças, são, por motivos harmônicos, sonoridades muito mais próximas do ideal sonoro *romântico*.

Por exemplo, minha experimentação com Fa# M contra Láb M:

The musical score consists of two systems. The first system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a series of chords, and a bass staff with a series of eighth notes. The second system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The score includes dynamic markings: *ppp*, *fff*, and *Trés rapide*.

Cremos que a opção feita por Ravel, ou seja o choque do trítono, foi a melhor possível para o efeito desejado:

Très rapide
ppp

fff

mf *dim.*

p *rall.*

Fig. 14 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 70 a 74.

“Uma importante hologravura dos *Jeux d'Eau*, que está atualmente na Bibliothèque Nationale, escrita em tinta e com muitas correções anotadas a lápis, tem muitos esboços em diversos versos das páginas. As numerosas modificações são muito frequentemente refinamentos de textura ou deleções de

material supérfluo” (Orenstein 1991, 213).²² Em Ravel a forma composicional é muitas vezes clássica. Há, comumente, o uso de forma ABA; há também o uso em larga escala da forma-sonata (Orenstein 1991, 135), de maneira transformada, seja expandida ou reduzida. Mas o que nos interessa agora são os elementos de criação únicos do *Jeux d'Eau*. Ravel, obstinado pela perfeição, era muito fiel a sua idéia final de acabamento de suas obras e, infelizmente, acabou por destruir todos os esboços, toda a gênese foi apagada. “Na verdade, devido a uma falta de material, o mistério que ronda o processo criativo do compositor permanece totalmente impenetrável. Durante sua carreira, Ravel destruiu centenas de esboços, os quais ele, provavelmente, considerava de pouca importância (Orenstein 1991, 207)”.²³

A cor, ou seja, a escolha de sonoridades as quais podem melhor refletir um estado psicológico ou imagético, nas obras com títulos temáticos em Ravel é muito trabalhada, pesquisada, criativa, com elementos sonoros que criam a mimesis associados a uma profunda busca por novos elementos composicionais.

Neste contexto a música não seria mais ouvida como antes, bem como as pinturas impressionistas não seriam observadas com o mesmo olhar. As composições impressionistas exigem uma audição nova, e que as aproximasse das outras artes:

“Esta atitude para com a música é parte da noção geral romântica que a vida humana não estava mais intimamente ligada à natureza, e que só a música se manteve como um *locus* simbólico desta ligação. A união da música e da natureza foi apropriadamente simbolizada na literatura romântica alemã pela mítica harpa eólica e na teoria musical continental pela série harmônica e pela tonalidade. O pensamento romântico tratava tanto a música quanto a natureza como hieróglifos de uma era mais inocente, de uma idade de ouro da humanidade, de um tempo em que o homem estava unido com a natureza, e a linguagem com música. Mas agora o homem e sua linguagem eram percebidos como irrevogavelmente separados da natureza e da música. Percebendo-se como se tivessem perdido a conexão viva, os artistas eram agora confinados a transmitir música (e as palavras em seguida) para um abismo que desconectava a realidade da era moderna de uma idealização preciosa. A música era de fato o

²² An important holograph of *Jeux d'eau*, now in the Bibliothèque Nationale, is notated in ink, with many corrections in pencil, and a handful of sketches on several of the verso folios. The numerous modifications are most often refinements of texture and deletions of extraneous material.

²³ Indeed, owing to a lack of source material, the mystery surrounding the composer's creative process has been all but impenetrable. Throughout his career, Ravel destroyed hundreds of sketches, which he probably considered to be of little importance to anyone.

som deste abismo — que, assim, simbolizava tanto a presença quanto a ausência do ideal” (Burnham *apud* Cook e Everist, 193).²⁴

Desta forma temos esta situação entre a música e natureza que se reentrelaçaram pela necessidade do homem da época, em reconstruir o belo em associações músico-instrumentais. Temos mais uma vez a tênue arte impressionista voltada para esta ligação entre as artes e trazendo voz, ou melhor ânima, à toda uma situação em que as fronteiras entre as artes estavam indiscutivelmente bloqueadas. Porém houve o contato e, assim como a mímese em música envolveu o movimento, a mimesis na pintura recriou as cores da natureza; em um elemento artístico foram as cores (o amarelo e verde tiveram suas fronteiras expandidas, e recriaram-se outros tons destas cores) e na música a tonalidade foi recriada, nunca mais Dó M seria o mesmo, pois como teríamos Dó M com um baixo em láb? Este é o engima das cores musicais impressionistas, qual é a delimitação para o que ouvimos?

Estas superposições de acordes, cujos centros tonais estão afastados da sua tônica foi tendo seu uso cada vez mais eficaz, na tentativa, novamente, de criar novas sonoridades. Como exemplificação ou mesmo paralelo para estas novas abordagens sempre voltamos a fazer uma comparação com Debussy, pois o uso destas sonoridades aproxima de forma inequívoca este dois compositores, o binômio Debussy-Ravel é estabelecido desde que o termo *impressionismo* na música foi criado. Há em Debussy o uso quase que constante de notas pedal, o que, com a sobreposição de outras tonalidades fazendo contraponto a esta nota pedal, soa 'nublado'. Em Ravel, o uso das notas pedal é muito contido, fazendo com que a harmonia seja muito mais clara. Certamente recursos pianísticos como um extremo *legato* são prioridade, e na obra de Ravel, a combinação de

²⁴ This attitude toward music was of a piece with the general Romantic notion that human life was no longer closely tied to nature, and that only music remained as the symbolic locus of this bond. The union of music and nature was aptly symbolized in German Romantic literature by the fabled Aeolian harp and in Continental music theory by the overtone series and tonality. Romantic thought treated both music and nature as hieroglyphs of a more innocent, golden age of humanity, a time when man was united with nature, and language with music. But now man and his language were felt to be irrevocably sundered from nature and music. Perceiving themselves as having lost the living connection, artists were now confined to sending music (and words after it) into the gulf that separated the reality of the modern age from cherished ideality. Music was indeed the sound of that gulf — it thus symbolized both the presence and the absence of the ideal.

toques, articulação e pedal estão vinculados aos desenhos das figuras rítmicas, quase que como se elas falassem por si mesmas, no sentido de completude da frase, seja no sentido harmônico ou rítmico.

Tema B:

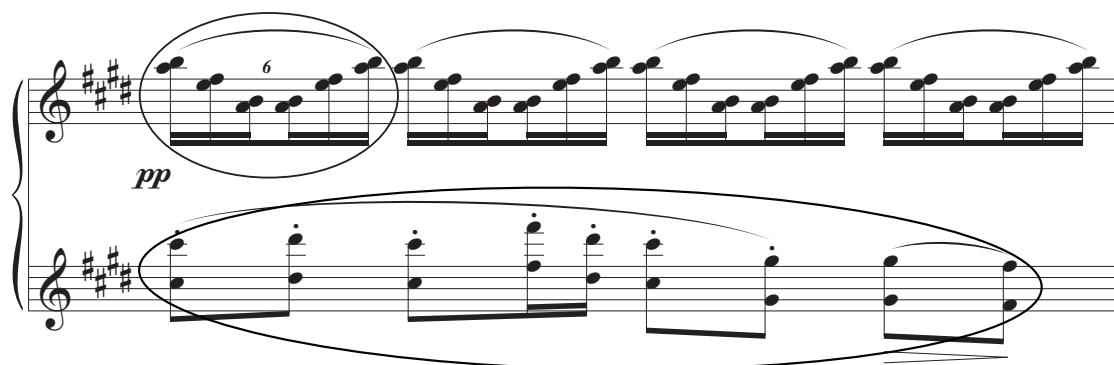


Fig.16 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 10.

Nestas condições ideais, nas quais toda a potencialidade da obra é estabelecida — a sua tonalidade, a bitonalidade, de Voto fala em tonalidade bifocal (Mawer 2000, 102) o confronto de semitons, o alcance ao piano das notas e acordes, a riqueza dinâmica e rítmica — os jogos das aparências miméticas se estabelecem. Um acorde é algo muito além de um acorde, pois observamos que seqüências de notas têm sentido, sejam vistas pontual, ou amplamente, como também um arpejo não é apenas uma seqüência tonal pré-estabelecida de notas, pois na articulação final da frase mostra-nos notas reais e melódicas escondidas. O material musical pode não ser tão óbvio quanto parece, pois o jogo de terças superpostas está no limiar das suposições da nomenclatura cromática. Como por exemplo, abaixo, temos um junção de todos estes recursos, a linha melódica expandida e modificada na mão esquerda, e o baixo que forma vários arpejos também mostra-nos em uma outra voz a célula principal, também de forma expandida:

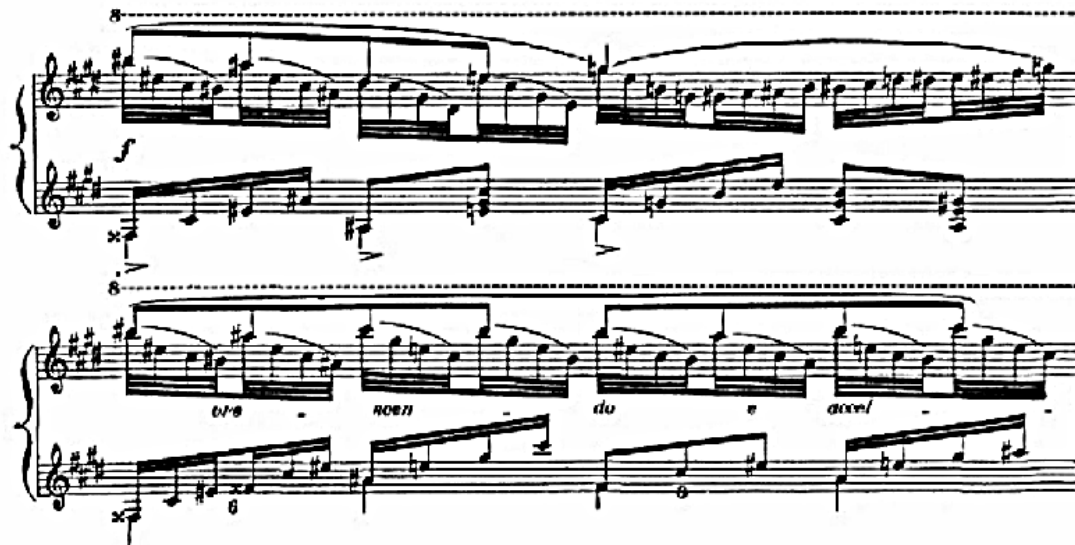


Fig.17 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 38 a 39.

O pensamento composicional é múltiplo, com melodias superpostas, geradas pela superposição de terças, o que explica a politonalidade (ainda que não dentro dos parâmetros de Stravinsky ou Milhaud), ou até com mais facetas simultâneas, as quais criam um jogo de polaridades sonoras até então não usadas pelos compositores. Um exemplo, este trecho do *Le Gibet* vê-se o choque tonal dos acordes de ambas as mãos, sobre uma nota pedal de láb, e outra nota-pedal, na voz intermediária, um sib:



Fig. 18 – Ravel, *Gaspard de la Nuit*, “Le Gibet”, comp. 17 a 22.

Neste outro caso, no *Jeux d'Eau*, em que temos várias tonalidades, dependendo do aspecto ouvido. Observamos que temos sempre na mão direita um arpejo menor seguido de um arpejo maior; se tomarmos as primeiras notas de cada grupo de sete semifusas no compasso 68 teremos uma seqüência de notas com tons inteiros; e no compasso 69, a primeira nota de cada um destes grupos de semifusas, formam um acorde diminuto:

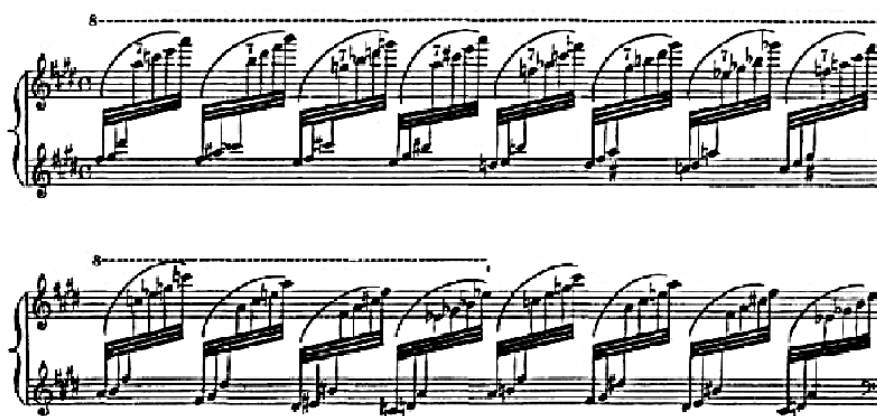


Fig. 19 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 68, 69.

E ainda no *Jeux d'Eau*, há a técnica de, no início de frases e ou períodos, apenas mostrar inícios de melodias para desenvolvê-las mais tarde, o que ocorre nos compassos 35 e 37 (ritmicamente, o padrão inicial é mantido):

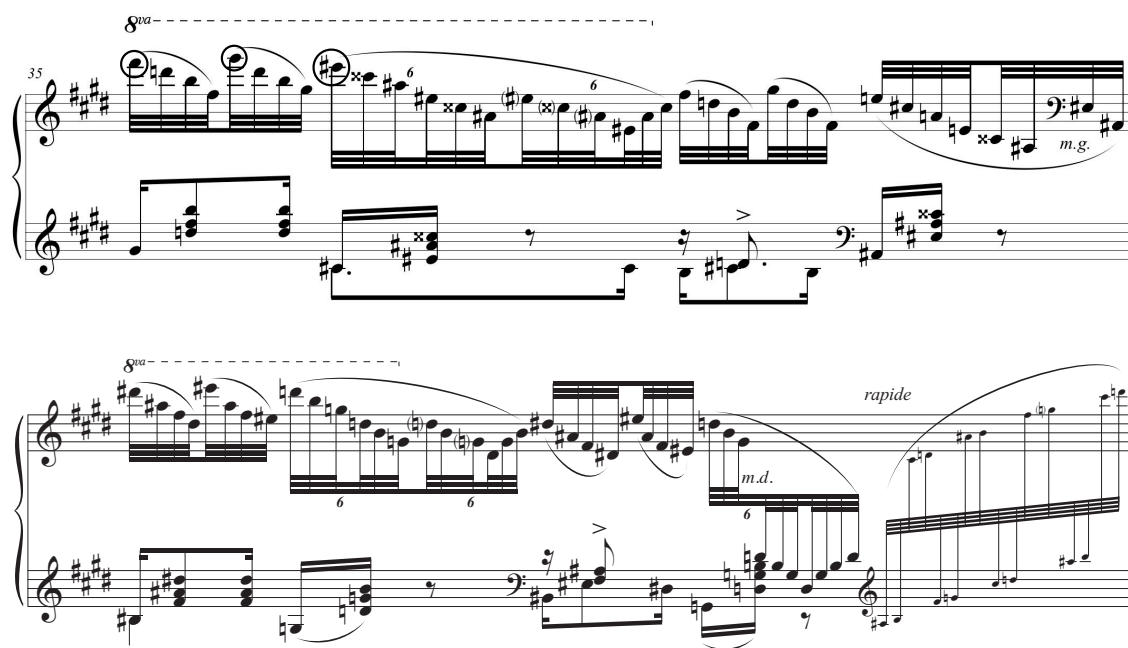


Fig. 20 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 35 e 37.

Para depois ser plenamente desenvolvido, no compasso 38 e seguintes, enquanto a mão esquerda continua com a mesma idéia da melodia inicial:

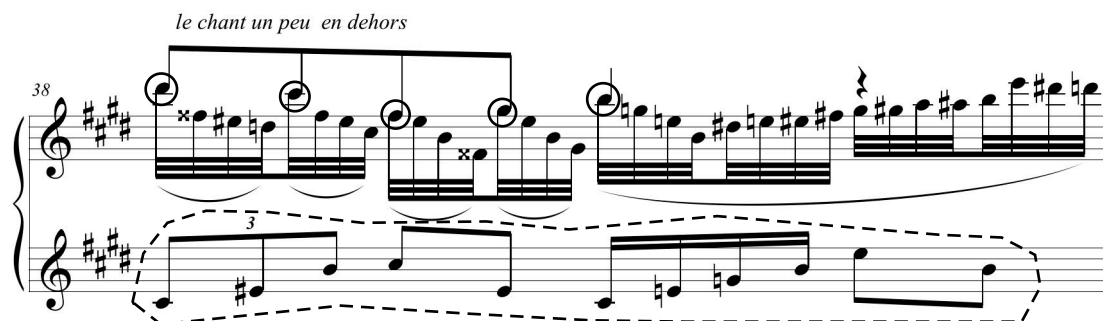


Fig. 21 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 38.

Ravel, no *Jeux d'Eau*, criou uma constância de movimentos repetidos de forma estendida ou reduzida. No início há este desenho rítmico, em que, no final da idéia, há sempre notas com valores menores; no compasso 4 há uma expansão do fragmento rítmico final:



Fig. 22 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 1 a 4.

Esta forma de variação motivica é mantida durante toda a obra, como é visto no compasso 21, com valores maiores:



Fig. 23 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 21.

Compassos 53 e 54 as notas si#-lá, fazem referência ao tema:



Fig. 24 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 53 e 54.

As cores, criadas pela harmonia, textura, dinâmica e pedal, nos são sugeridas pela quantidade de dados musicais. No entanto, as micro-oscilações do pedal, das quais falaremos no Capítulo 2.4, conseguem gerar para o

intérprete mais recursos de originalidade sonora. Já acentuamos que para o pensamento romântico, a vida humana não se encontrava mais unida à natureza, e que apenas a música permanecia e ainda simbolizava aquela ligação. Naquele momento da história, em que Ravel estava inserido, havia uma luz leve, caleidoscópica, e bela dada à música, e de uma forma geral a toda criação artística, como talvez só tenha havido — em relação às artes — na antiguidade clássica. “Mas se os gregos, assim, sentiram que a música, em conjunção com a poesia, comunhava com a natureza, tanto quanto com a natureza humana, foi somente no início do século XIX, limiar de nossos modernos valores estéticos, que artistas e pensadores começaram a buscar na música instrumental em si algo mais elevado do que a poesia, algo a que a poesia podia agora aspirar” (Burnham *apud* Cook e Everist, 193).²⁵ Tentamos encontrar explicações literárias para esta ‘luminosidade’ na arte francesa; no entanto, podemos apenas afirmar que houve uma forte corrente contra o peso da tradição germânica, sobretudo no final dos anos mil e oitocentos, e uma finalização deste quadro aproximadamente uns dez anos antes da Primeira Grande Guerra. “A invisibilidade, a transitoriedade temporal, e a imediatez indiscutível da música, combinadas para criar uma linguagem simbólica verdadeiramente apropriada a uma presença ideal não mais tão onipresente quanto a luz do dia, mas agora concentrada no mistério e poder da aparição” (Burnham *apud* Cook e Everist, 193).²⁶

Na maioria dos casos, o tempo (a sensação temporal, o tempo terreno mesmo, tempo rítmico, tempo harmônico) que Ravel nos dá é pouco para nós intérpretes criarmos uma imagem; comparativamente, Debussy nos oferece muitas vezes acordes estáticos e com tempo de meditação. No prelúdio *La Cathédrale Engloutie*, por exemplo, há vários momentos de acordes estáticos que nos convidam e dão tempo à criação imagética: no segundo compasso a sucessão de notas mi em três oitavas do piano, escritas em valores longos, nos

²⁵ But if the Greeks thus felt that music, in conjunction with poetry, communed with and about nature, as well as human nature, it is only at the outset of the nineteenth century, the threshold of our modern aesthetic values, that artists and thinkers began to seek in instrumental music itself something higher than poetry, something to which poetry might now aspire.

²⁶ Music’s invisibility, temporal transience, and unarguable immediacy combined to create a symbolic language truly befitting an ideal presence no longer as ubiquitous as the light of day but now concentrated in the mystery and power of the visitation.

possibilitam a manipulação exata do toque ao piano e a quantidade de harmônicos liberados pelo controle do pedal, dada a lentidão temporal da linha escrita, esta condição de controle dos harmônicos com o pedal — o que significa colorido em função da mimesis, da beleza, do artístico — o que ocorre de forma ampla também no *Reflets dans l'eau*, e no *Jeux d'eau* não acontece em momento algum. Podemos sim manipular estes recursos nesta obra de Ravel, porém a quantidade de notas permite um controle de harmônicos não satisfatório, embora altamente necessário. Na primeira página da obra de Debussy temos uma série de notas mi que duram vários compassos e nos preparam para que ouçamos e vejamos os sinos de Ys, o que só acontece com a micro ondulação do pedal:



Fig. 25 – Debussy, *Préludes*, “La Cathédrale Engloutie”, comp. 7 a 13.

Ravel em “Une barque sur l’océan” na suíte *Miroirs* produz um movimento intenso, novamente pela quantidade de notas, pela combinação das tonalidades Lá maior/fá# menor/dó# menor dentro de um compasso binário (composto e ou simples), que podem nos sugerir a luz pintada num quadro impressionista. “Com *Miroirs*, Ravel renova a tradição da música secular francesa a qual, em forte contraste com Beethoven e todos os compositores

posteriores influenciado por este, prefere ‘pintar’ a ‘expressar sentimentos’. (Bruhn 1997, xxvii).

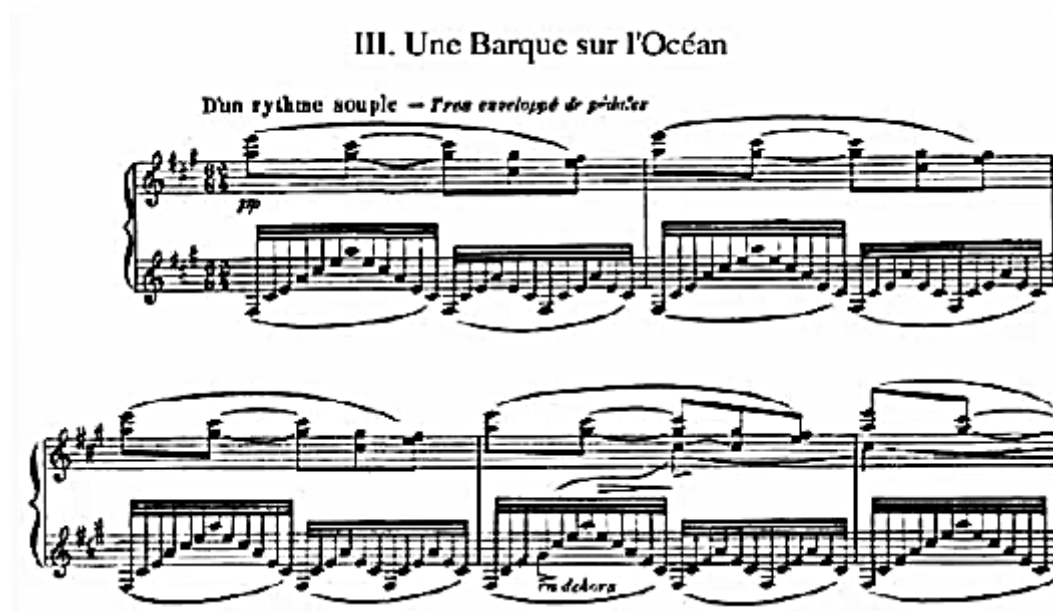


Fig.26 – Ravel, *Miroirs*, “Une Barque sur l’Océan”, comp. 1 a 5.

Ravel cria a impressão de movimento (movimento harmônico, rítmico, físico), normalmente, não pelo número de notas (que também seria um modo de criar velocidade), mas principalmente pela mudança harmônica constante; e cria vácuos, ou melhor dizendo, cria situações sonoras estáticas no movimento interno da obra, usando um recurso simples e eficaz: apenas deixa a harmonia mais estável, não importando quantas notas estejam escritas. No *Jeux d'Eau* isto acontece em pontos estratégicos, onde parece que a imagem da água deve ser fotografada e paralisada numa imagem congelada, porém com todos os reflexos pictóricos daquele momento. Na *coda* isto acontece e temos nada menos que dezesseis notas por tempo, porém o efeito é de serenidade sonora, poética e mimética:

Fig.27 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 81 a 82.

Esta quantidade de informações na partitura nos alerta para nos aprofundarmos no real pensamento do compositor: “na verdade nós atribuímos aos compositores quando em suas mesas de trabalho, à maioria dos copistas e dos impressores uma sensibilidade para as nuances que é quase inteiramente um fenômeno do século XX ... A chave para ver como de fato eles viam o texto musical deve ser procurado no exame das funções de notação, e como eram usadas na performance” (S. Boorman *apud* Cook e Everist 2010, 405).²⁷

Os fatores de criação, imaginação e emoção estão todos conectados e é sugestão do autor desta pesquisa que as idéias sobre a representação da natureza merecem especial destaque no estudo deste período. Sekeff (2009, 91) diz que “... a linguagem seria identificada como representação. Sendo esta limitada na expressão dos afetos, o artista, o músico, criaria recursos para burlá-

²⁷ Indeed, we impute to most composers at their desks, to most copyists and most printers, a sensitivity to nuance that is almost entirely a twentieth-century phenomenon. A key to how both did in fact view the musical text can be found by examining the function of notations, and how it was used in performance.

la, concebendo imagens sonoras, formas sonoras em movimento, submergindo no campo da imanência.”

Há a possibilidade de criação mimética para todos os conjuntos de frases da obra, porém nos compassos 19 e 20 e depois na *coda*, compassos 78 e 79, Ravel cria um prazer lúdico unindo na mão esquerda uma melodia pentatônica e na mão direita uma sequência em sextinas formado por agrupamentos de segundas maiores executadas na mesma oitava da melodia:

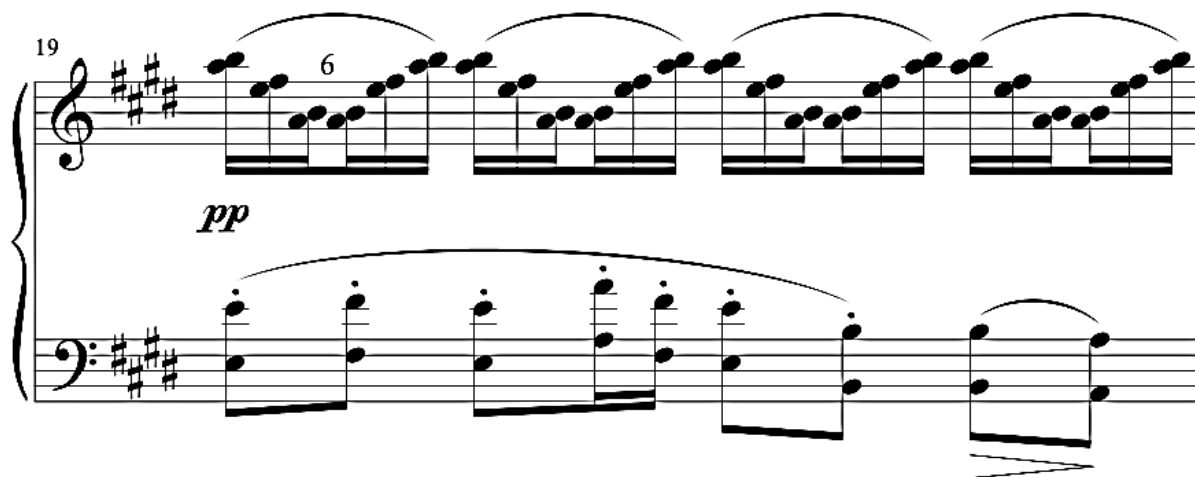


Fig. 28 – Ravel, *Jeux d'Eau*, comp. 19.

Apenas para sugerir possibilidades de criação sonora, descrevemos uma passagem sobre a técnica pianística da obra estudada. O acompanhamento em segundas harmônicas, compasso 19, foi criado por Ravel. Mesmo que o jogo com as segundas seja diatônico ainda é algo muito difícil, dificuldade ampliada por Ravel, pois temos um intervalo de quarta entre as segundas harmônicas. Dada a distância dos intervalos — um intervalo de nona entre a nota mais grave e a mais aguda, o que faz com que a mão fique aberta durante muito tempo — e o movimento oscilatório, a execução soa como um trêmulo usando movimento do pulso, mais o movimento de notas repetidas, e ainda há o uso da técnica de oitavas, tudo em *pianíssimo*. Richerme comenta: “trêmulos longos executados apenas com movimentos de dedos e o antebraço imóvel podem ser muito cansativos e de difícil execução” (Richerme 1996, 202). Este tipo de técnica foi só usado pelo próprio Ravel, posteriormente, na terceira peça, “Scarbo”, do *Gaspard de la Nuit* (1908), embora com proposta musicais totalmente diversas. O teor técnico das segundas maiores harmônicas surpreende pela sua dificuldade:

ac

cé

lé

rant

Fig.29 - Ravel, *Gaspard de la Nuit*, “Scarbo”, comp. 448 a 451.

Enquanto em *Jeux d'eau* a sensação é leve, a dissonância diatônica das segundas gera uma impressão de brincadeira infantil e prazer incondicional ao mundo exterior; no *Gaspard de la Nuit*, apesar da harmonia feita com arpejos de tonalidades maiores contra as segundas, há um efeito de terror subliminar.

2.1. A relação com a mimesis

Compositores, em todas as épocas, incorporaram em boa parte das suas obras elementos musicais com forte apelo poético e mimético. “A intenção mimética, mais do que um desejo de similaridade reproduzida, supõe uma vontade de construir o artístico em estreita correlação com a natureza” (Herrero 1988, 269).²⁸ Alguns compositores podem, a um primeiro olhar, não fazer referência alguma ao mundo. No entanto, são tantas as possibilidades de que idéias musicais abstratas possam estar (e, possivelmente, estejam) carregadas de elementos emocionais, psicológicos, intelectuais, mnemônicos que são projetados em uma composição como desejos futuros, e que podem, por algum caminho inconsciente, buscar sua manifestação no mundo físico, ou melhor, no mundo sonoro; dizemos com isto que uma composição pode, pelas suas próprias condições inerentes, fazer pontes entre o mundo das idéias puramente musicais com elementos externos a ela. “A idéia de que a música é agraciada com conteúdo poético é tão antiga quanto a história mítica da música em si.” (Cook e Everist, 2010, 193).²⁹

O estudo da mimeses na música nos oferece alguns aspectos mais elementares e outros mais complexos. A *música molhada*³⁰ como nos diz DeVoto “é antes de tudo, uma categoria da música para piano, e começa com *Jeux d'eau*.”³¹ Esta elaboração temática sobre o elemento água gera um número significativo de obras para piano de Ravel e também de Debussy. “As peças inquestionavelmente aquáticas (de Debussy) são *L’Isle joyeuse* de 1904 e *Reflets dans l’eau* de 1905, ano de *Une Barque sur l’océan* de Ravel, e da mais importante obra aquática não pianística, *La mer*. Devemos conceder que “Ondine” do *Gaspard de la Nuit* de 1908, de Ravel, afirma-se para sempre na categoria de música para piano molhada” (DeVoto 2004, 185).³²

²⁸ La intención mimética, más que un deseo de facsimilitud, supone una voluntad de construir lo artístico en estrecha correlación con la naturaleza.

²⁹ The idea that music is graced with poetic content is as old as the mythical history of music itself.

³⁰ “Wet music”, DeVoto 2004, 185.

³¹ This is first of all a category of piano music, beginning with Ravel’s *Jeux d’eau* of 1901.

³² His (Debussy’s) unmistakable aquatic pieces are *L’Isle joyeuse* of 1904 and *Reflets dans l’eau* of 1905. Ravel soon followed with *Une Barque sur l’océan*, also of 1905, which year also saw the

Ravel e Debussy tiveram a necessidade de um representante hábil ao piano para que pudessem desenvolver a temática água. “O catalisador para o que viria a se tornar uma rica colheita de obras para piano impressionistas foi o pianista espanhol Ricardo Viñes”³³ (DeVoto 2004, 185).

Se, por um lado a qualidade temporal da música por si só já nos remete ao movimento e estes movimentos são representados na música seja pela sua qualidade temporal intrínseca, seja pelo ritmo interno (*timing*) e individual de cada obra, o movimento é mais claramente detectado, e por isto mesmo a relação mimética mais óbvia. No entanto outros elementos mais complexos nos são apresentados: temos a tonalidade, a politonalidade, com sua capacidade de sobrepor idéias musicais distintas umas sobre as outras, e o toque ao piano com o uso do pedal. Estas qualidades geram algo que chamamos *cor musical*.

A música de Debussy e Ravel é intimamente conectada com esta condição mimética e poética que gera estas *cores*. Mais ainda, havia a necessidade de cores *leves*, *tons pastéis*, pois havia uma corrente de pensamento francesa que se opunha ao pensamento germânico. A música, a poesia e as artes plásticas e mesmo a literatura, delinearam estas distintas qualidades. No sentido que aquela era mais leve e esta mais densa. “A poesia, tanto quanto a música, é capaz de expressar humores para os quais seria totalmente impossível achar uma designação específica adequada”³⁴ (Ambros *apud* Lippman 1992, 325).

Podemos dizer, então, que a mimesis exige que a arte recrie a natureza. E é, talvez, na reprodução de sons que podem nos ser exigidos elementos como água, luz, reflexos, cores, escuridão. Ao ouvirmos pela primeira vez o ballet *Daphnis et Chloé* (1909-1912) de Ravel, ficamos impressionados com a descrição do nascer do dia. O sol e pássaros chilreando numa manhã iluminada. Decididamente um quadro em som. E aqui não falamos da orquestração, na qual Ravel foi grande mestre, pois o exemplo ora apresentado, é para dois pianos, feita pelo russo Vyacheslav Gryaznov. O efeito da mimesis criado por Ravel é gestado pela complexidade de ritmos, dinâmica, proporção temporal e, originalidade melódica:

most important non-piano aquatic work, *La mer*. We must concede that Ravel's *Ondine* from *Gaspard de la Nuit* of 1908 says it for all time in the category of wet piano music.

³³ The catalyst for what was to become a rich harvest of impressionist piano works was the Spanish pianist Ricardo Viñes (5 February 1875 - 29 April 1943).

³⁴ Poetry, as well music, is also able to express moods for which it would be fairly impossible to find a fitting specific designation.

The image displays two systems of a musical score for Ravel's *Daphne et Chloé*. The first system, measures 10-11, features a string quartet (I, II, V, VI) and a piccolo (Picc.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piccolo and violins play triplets. The second system, measures 48-49, shows the strings playing a more complex rhythmic pattern, with the choir (Coro) and violins playing a melodic line. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Fig. 3 – Ravel, *Daphne et Chloé*, comp. 10-11, 48-49.

Falando sobre a sensação mimética que a obra pode nos trazer, Puri escreve que “enquanto *Introdução e Allegro* (1905) parece ter um início noturno, *Daphnis et Chloé* (1909-1912) começa durante o dia”³⁵ (Puri 2011, 62). E ele continua: “Se é a música da *Introdução* que evoca a madrugada, e a madrugada — que envolve reanimação, redespertar, renovação — é a narrativa para o veículo da memória, então a música tem de fornecer o fundamento

³⁵ Whereas the *Introduction* seems to begin in night, *Daphnis* begins during the day time.

último para a nossa interpretação da *Introdução* como um tropo da memória”³⁶ (Puri 2011, 58).

Estes aspectos interpretativos, estéticos e poéticos, junto com o domínio mecânico do instrumento, sobretudo a pedalização, são os elementos que dão condições interpretativas ao artista, pois fazem as conexões com os recursos sonoros do instrumento, tais como *legato*, *dinâmica*, *agógica*, *pedal* com a possibilidade de resolução de problemas musicais na construção de uma obra. No prefácio a *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, Bruhn diz que:

“Imagens visuais, realísticas ou fantásticas, representam objetos que não são definidos somente pelos seus atributos visuais. Carregam muito mais que cores, formas e estruturas, eles podem captar características e humores, interações e conflitos, símbolos e conceitos e estas implicações podem ser também usadas na música, pois o resultado revela que há uma rica possibilidade de relações entre componentes musicais e estímulos extramusicais” (1997, xi).

No caso de Ravel há, inequivocadamente, criação imagética. A mimesis é usada em todo seu potencial. No livro do poeta Henri de Régnier (1864-1936), *La Cité Des Eaux*, editado em 1902, há um poema intitulado “Fête d’Eau”. O verso “Dieu fluvial riant de l’eau qui le chatouille”, ou “Deus fluvial que ri das águas que lhe fazem cócegas” inspirou a criação da obra, e esta frase é sempre mencionada abaixo do título em todas as edições do *Jeux d’eau*, de Ravel. Ravel conhecia os recursos mecânicos e sonoros de todos os instrumentos musicais nas suas minúcias, sua habilidade como orquestrador é irrefutável, e trabalhava usando recursos de combinação de elementos expressivos com uma preocupação em inovar a técnica do instrumento, e em alguns momentos “forçando” o instrumento a soar notas inexistentes (imaginando que no futuro isto seria possível?) como por ex. este sol# “fantasma”³⁷ no compasso 44, de *Une Barque sur l’Océan* ³⁸,

³⁶ If it is the music of *Introduction*, that evokes dawn, and if dawn — which involves, reanimation, reawakening, and renewal — is the narrative for the vehicle for memory, then music must provide the ultimate grounding for our interpretation of the *Introduction* as a memory trope.

³⁷ Phantom G#: expressão usada por Howat.

³⁸ Na atualidade apenas os pianos Bösendorfer são capazes de reproduzir estas notas graves.

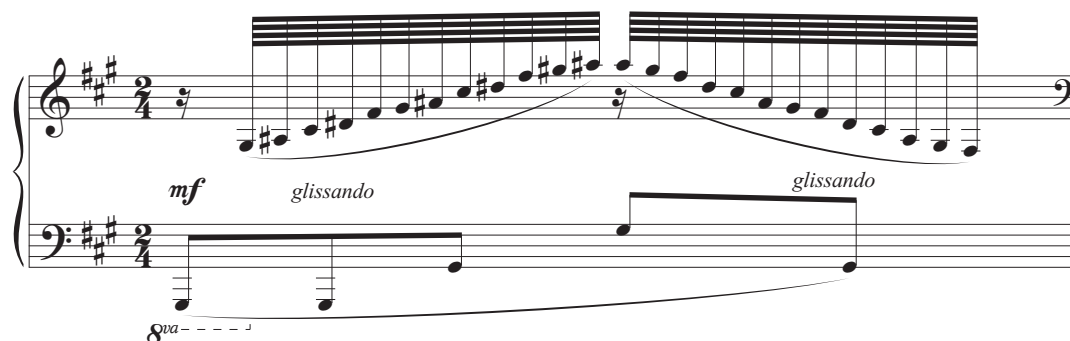


Fig. 9 – Ravel, *Miroirs*, “Une Barque sur l’Océan”, comp. 44.

Esta nota grave, o sol#, deve ter sido minuciosamente buscada, com um propósito musical, estético, pianístico e imagético. Esta ponte entre o texto e a imaginação é o recurso mais formidável de que dispomos para a compreensão da mimesis de uma obra artística.

A conexão entre nossa habilidade de leitura dos códigos de uma partitura, códigos musicais e não musicais os quais fazem com que precisemos dar ânima ao título proposto pelos compositores: “... precisamente, porque a música é musical, pode falar-nos de coisas que não são estritamente musicais. Esta é a forma como a ouvimos falar: não pela redução dela a um outro conjunto de circunstâncias — a música simplesmente não é redutível a nenhuma outra circunstância, seja cultural, histórica, biográfica, ou sexual, e qualquer tentativa para isto transforma-a apenas num esboço da realidade — mas permitindo-lhe que com a opacidade da sua própria voz, e então aliando a esta voz por modos que refletem a presença também de nossa voz, tanto quanto nós permitimos a outros uma voz enquanto conversamos”³⁹ (J. Rink *apud* Cook e Everist 2010, 215).

³⁹ Precisely because music is musical, it can speak to us of things that are not strictly musical. This is how we hear speak: not by reducing it to some other set of circumstances — music is simply not reducible to any other circumstances, whether cultural, historical, biographical, or sexual, and any attempt to make it so has only a cartoonish reality — but by allowing it the opacity of its own voice, and then engaging that voice in ways that reflect both its presence and our own, much as we allow others a voice when we converse with them.

2.2. Os pedais no *Jeux d'eau*

Chegamos a um dos assuntos mais complexos da performance pianística: a pedalização de uma obra musical.

Há, no piano, três pedais ⁴⁰:

- 1) o pedal direito⁴¹, que libera todas as cordas para que reverberem livremente; ou seja, uma vez pressionado o pedal as notas tocadas só cessarão quando ele for suspenso;
- 2) o pedal esquerdo⁴², ou *una corda* que leva este nome pois o mecanismo interno do piano movimenta alguns milímetros o teclado e faz com que o martelo acionado pelo pianista vibre apenas uma corda, dentre as três de cada tecla; recurso muito usado para dinâmicas abaixo do *pp*.
- 3) o pedal central⁴³, ou pedal tonal. Este pedal também libera os harmônicos das notas tocadas até que seja suspenso (as notas tocadas ficarão soando, mesmo que o pedal direito seja usado), porém ele tem um alcance: normalmente até a nota fá3 da escala geral, e, primeiramente as notas devem ser pressionadas e só então o pedal é abaixado. É um recurso pianístico fundamental para as obras escritas no séc. XX, porém seu uso pode ser de grande eficácia em qualquer período musical, contanto seja uma proposta sonora completamente elaborada à partir dos pianos do início do séc. XX.

A problemática maior do piano moderno é a pedalização, pois seu uso não se circunscreve a nenhum período específico. As obras do período Barroco podem ser pedalizadas, mesmo que nunca Bach e seus antecessores pudessem sequer supor o uso deste recurso para além do que poderiam fazer os dez dedos ao teclado. Obras orquestrais, transcritas para piano também podem ou, até, devem ser pedalizadas.

Os pedais fazem parte do como fazer música ao piano. Seu uso reflete a sonoridade que um *performer* concebe previamente e fazem parte do estudo

⁴⁰ Banowetz, 1992,9, 110, 90.

⁴¹ Inglês: *damper pedal, loud pedal, open pedal, sustaining pedal, amplifying pedal*; Francês: *avec pédale, la pédale forte, pédale grande, gardez sur la pédale*; Alemão: *Aushaltpedal, Das Daenpferpedal, Das Daempfungspedal, Fortezug, Grosses Pedal, mit Pedalgebrauch*; Italiano: *col pedale, con pedale, il primo pedale, pedale, pedale del forte, sempre pedale, senza sordini, ped. simile*.

⁴² *Una corda*.

⁴³ Inglês: *prolonging pedal, sostenuto pedal, Steinway pedal, sustaining pedal, S.P., tonal pedal, pedal 3*; Francês: *prolongement, Pédale de prolongation, Prol. Ped.*; Alemão: *Tonalhaltpedal*; Italiano: *Il pedale tonale*.

inicial, analítico de uma partitura. Assim como um regente de orquestra ao olhar para a partitura sabe o som que deve sair dali, o pianista também deve olhar para a partitura e saber o som que deve sair daquela contexto, qual o toque, pedalização, dinâmica, frases, etc. Mesmo que o resultado final só seja possível após a realização sonora da obra, anteriormente já podemos delimitar e averiguar mentalmente alguns destes recursos. O conceito sonoro e estético de uma obra só estará pronto, porém, com o uso artístico apropriado dos pedais. “A pedalização, admitidamente, é um dos mais difíceis aspectos da performance pianística. O pedal é uma parte altamente pessoal da performance pianística, e não há dois pianistas que o usem de forma idêntica, nem um mesmo intérprete o usará de forma idêntica de uma apresentação para outra” (Banowetz, 1992, 9)⁴⁴ e, acrescentamos, visto se modifica também com a mudança do espaço, da sala de concerto e da individualidade de cada piano

O problema da utilização do pedal vai muito além do conhecimento da harmonia e da estética, mas está vinculado a um discernimento da potencialidade real do instrumento, uma acuidade auditiva ampla para a percepção, sobretudo dos harmônicos que são gerados com a simples pressão dos dedos em uma tecla, e este gerar de harmônicos se amplia com a execução de sons simultâneos, e sobretudo com o abaixar do pedal direito do piano.

“A pedalização, talvez até mais que a técnica pianística, está intimamente aliada a considerações estilísticas. Uma compreensão da técnica de pedalização, não importa quão abrangente e completa, será de uso limitado, se não for reforçada com uma compreensão particular do tratamento idiomático dos pedais pelo compositor” (Banowetz 1992, i.).⁴⁵

O recurso da pedalização é algo inerente ao toque pianístico. O contato do pé direito com o pedal direito é algo quase que total, como se ambos fossem uma única parte do corpo. Este é um domínio essencial do *performer*, pois o som é concebido previamente, na sua integralidade, e o pedal faz parte real

⁴⁴ Pedaling, admittedly, is one of the most difficult aspects of piano playing. The pedal is a highly personal part of piano performance, and no two players will use exactly the same pedaling, nor will the same performer use identical pedaling from performance to performance.

⁴⁵ Pedaling, perhaps even more than keyboard technique, is intimately allied to stylistic considerations. An understanding of pedaling technique itself, no matter how comprehensive and thorough, will of limited use if it is not reinforced with an understanding of the particular composer's idiomatic treatment of the pedals.

desta idealização. A pressão do pé é constantemente reforçada e retirada. Milímetros de pressão nos ajudam a fortalecer um *legato*, a dar um brilho especial a uma nota, e o oposto, a retirada da pressão, faz com que um final de frase seja mais claro, ou que harmonias sejam ouvidas de forma pura. Pressão total libera gamas de harmônicos que podem ser mesclados de infinitas maneiras.

Não importa o período musical, o uso do pedal em trêmulo, ou micro oscilações do pedal, em grandes ou pequenas trechos de uma obra estudada, é constante. Este é um recurso amplamente usado por pianistas e seu uso é de aceitação universal.

A melhor pedalização para as obras do período *impressionista* é a condução pelo baixo. Não importa o tamanho da frase, poderemos pedalizar um trecho relativamente grande (desde que analisada sua necessidade) sem medo de soar borrado. Apontamos, no entanto, que a música de Ravel é sempre clara, e raramente borrões harmônicos são admissíveis. Isto não é uma lei, mas sim, apenas uma das melhores formas de ajudar a construir frases grandes, poeticamente, e de liberação dos harmônicos. O próprio Ravel fazia muitas trocas de pedal nos compassos 82 a 85 do *Jeux d'eau*, porém quando ele ouviu que o pianista Ricardo Viñes mantinha o pedal abaixado durante todos estes compassos, o compositor admitiu que era a melhor sonoridade para o final da obra. Walter Giesecking deixou escrito que o melhor pedal para a recapitulação do *Jeux d'eau* era usar um pedal para os compassos 62 e 63, e trocar no início do compasso 64 e mantê-lo abaixado até o baixo em fá # no compasso 67.

A melhor forma de delimitar a pedalização é realmente fazer uma análise harmônica, e entender a organicidade da obra. Salvo que se durante um período longo na mesma harmonia aparecerem figuras, ou elementos musicais inusitados, pode-se optar pela limpeza dos harmônicos. No *Jeux d'eau*, no primeiro compasso, por exemplo, muitas edições marcam o pedal no início da obra e marcam para levantá-lo na metade do segundo tempo, deixando as quatro fusas da mão direita completamente sem suporte harmônico. Isto é correto mas, o que realmente acontece é que ou fazemos um trêmulo com o pedal nestas fusas, ou reabaixamos o pedal neste meio tempo, para então repetirmos o processo no terceiro e quarto tempos do primeiro compasso.

Toda a pedalização é uma realização da nossa própria ideia da proporção da frase. Por exemplo, algumas edições do *Jeux d'eau* pedem-nos para mudarmos o pedal em cada tempo do compasso 9. O autor desta pesquisa considera que a melhor construção da frase seria fundir a quintas justas do sol# do primeiro tempo com a quinta justa fá#-dó# do segundo tempo, criando maior fomento na cor destes dois intervalos. Ou, no mínimo, sem troca de pedal, mas com as micro-oscilações, já referidas anteriormente.

O primeiro clímax de *Jeux d'eau* acontece no compasso 26 e perdura até o compasso 28. Antes deste compasso a enarmonia já tinha estabelecido a harmonia de mib M com sétima menor (um retorno ao romantismo, porém no compasso seguinte Ravel impõe a sétima maior, ajustando a sonoridade para a cor ideal, ou seja reestabelecendo o acorde de sétima inicial, com sua característica sonoridade temática). O pedal, então deve ser abaixado no trêmulo do compasso 26 e ser mantido pressionado até o final do do compasso 28.

Há, no final do compasso 37, um arabesco fazendo ponte para a ideia musical que começa no compasso 38. Muitas edições pedem este arabesco sem pedal; para uma melhor sonoridade e confronto dos semitons pedalizamos estas notas, com o intuito de mantermos a textura criada até então, até o início do compasso 38.

O segundo clímax da obra acontece nos compassos 48 a 50. O pedal é abaixado no início do compasso e é mantido até o lá grave, onde pela primeira vez, pode-se e deve-se usar o pedal tonal. O efeito é realmente mimético e podemos limpar alguns harmônicos do compasso 50, fazendo micro oscilações, sem perdermos a profundidade e potência deste lá grave.

Como nos diz Banowetz:

“O pedal tonal é *terra incognita* para a maioria dos pianistas, os quais, lamentavelmente, não reconhecem que é uma das mais valiosas ferramentas para o colorido e claridade da textura musical. Mas, uma vez que o mistério inicial sobre a sua utilização seja desmascarado, um *performer* perceptivo logo compreenderá as enormes possibilidades da sua aplicação.” ⁴⁶(Banowetz 1992, 90.)

⁴⁶ It is (the middle pedal) *terra incognita* to most pianists, who regrettably do not recognize it as one of the most valuable tools for coloring and clarifying musical texture. But once the initial mystery surrounding its use is stripped away, the perceptive performer will soon grasp the enormous possibilities for its application.

Infelizmente, a nossa realidade não nos permite ter pianos para estudo com recurso tão apropriado para a música impressionista. Pianos profissionais encontram-se fora das salas de aula, em salas de concerto, e mesmo assim alguns não o tem em bom funcionamento.

O terceiro clímax é na cadência do compasso 72. Uma cadência difícil em vários aspectos, tanto pelo contraste dinâmico como pela velocidade exigida. O pedal pode aqui ser mantido o tempo todo, porém quando o tema retoma no compasso 73, não poderá haver quebra na lógica da sonoridade, na organicidade da frase, logo, aqui também aconselha-se o uso destas micro oscilações do pedal, pois o tema deve reaparecer límpido e originário desta cadência anterior.

No compasso 75, Ravel escreve *Lento*, logo a harmonia, pela primeira vez, é detalhadamente destacada. Temos uma harmonia para cada meio tempo dos compassos 75 e 76. O pedal deve ser trocado em cada meio tempo, para a devida claridade deste momento da peça.

A pedalização, como já expusemos, é um recurso altamente necessário à criação imagética. Sem o pedal, nas obras para piano, não teríamos recurso para expressar ideias musicais abstratas ou com conteúdo programático, e neste sentido sem possibilidades de expressar uma possível ideia mimética da obra. O conceito do belo sonoro está alicerçado na pedalização e recriação do texto musical.

3. MEMORIAL DESCRITIVO/O DIÁLOGO COM O SOM E A IMAGINAÇÃO (como gênese da pesquisa)

Partimos da descrição de um elemento de uma obra musical e de seus aspectos expressivos. Por exemplo, o que há na seguinte combinação de notas: *mi*, *lá*, *si* tocados de forma harmônica? Um intervalo de quarta entre *mi* e *lá*, de quinta entre *mi* e *si*. Este acorde é tocado duas vezes por ambas as mãos nas oitavas 3 e 4 do piano. O compasso é quaternário, o centro tonal da obra é *Mi*, o primeiro acorde é uma mínima em *piano*, o segundo é uma semínima ligada a uma semínima pontuada em *pianíssimo*:

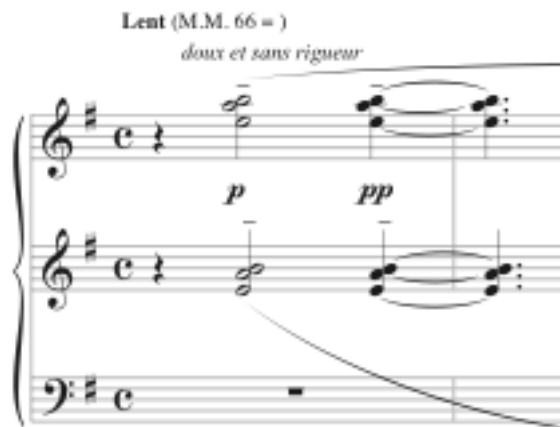


Fig. 1 – Debussy, *Images*, Cahier II, “Et la lune Descend sur le Temple qui Fut”, comp. 1- 2

Tocamos ao piano estes dois acordes. O resultado ouvido não foi o que se esperava. Repetimos o processo. Não aconteceu novamente. Faltavam textura, cor, brilho, luz e reflexo, e também faltavam nostalgia e evocação, faltava som a este acorde! Há que se descrever melhor. Tentamos usar figuras da linguagem poética para, metaforicamente, descrever o som desejado. Buscamos a expressão do som e queremos traduzi-lo em palavras.

Um eco, sim as notas repetidas devem soar como um eco. O eco de uma noite azul escura, o eco de estrelas radiantes, e da lua onipresente. Também o eco de uma história, e também de alguns sinos que ainda tanger após o último toque. O eco de um perfume, ou de vários perfumes. Ecos no ar vibrando com a temperatura perfeita. E os ecos de um ambiente aristocrático. E um prazer

imenso à flor da pele. Este início precisava ser desvendado. Era aí que estava toda a qualidade sonora da peça. Se o tocarmos de qualquer jeito, estamos descaracterizando o tema. Mas, o que soava não era o que se queria ouvir. O que era procurado? Há realmente elementos por trás da combinação de intervalos musicais, simultâneos e consecutivos? Há uma capacidade extramusical no texto musical que deva ser buscada? Existem signos musicais expressos na partitura e que refletem o mundo físico? Podemos considerar, talvez, que estes signos serão denominados altura, tempo, andamento, ritmo, agógica, *rubato*, fraseado, entre tantas outras denominações.

O processo de construção de um artista, músico, estudioso, passa por inúmeras e praticamente infinitas etapas, sendo que duas delas, o estudo técnico do instrumento, e o estudo da música como disciplina, estão vinculados a criação de uma obra de arte, seja na atividade de *performer*, seja na atividade criadora como compositor. Então, se temos algum domínio sobre os aspectos técnicos, rítmicos, harmônicos no estudo do nosso instrumento e da música, o que nos falta saber? O que nos resta buscar para mostrar? A questão permanece: mesmo que possamos antever símbolos extramusicais na partitura, estes símbolos precisam refletir exatamente o quê no mundo físico? E de que forma isto se realiza musical ou — sendo mais específico — pianisticamente.

Observamos que, a simbologia está toda lá, pronta para os iniciados a degustarem. O que dizer? Somos conscientes da necessidade de centenas de horas ao piano, ouvindo nosso próprio som, repetindo e testando todas as possibilidades de ataques com cada dedo individualmente, movimento de punho, braço, cotovelos, tronco, com cada pedal separadamente, com os dois pedais, com os três pedais. Toques em *legato* com o pedal direito geram determinado som. Toques desligados com o mesmo pedal geram outros sons. Dedilhados variados e oscilações milimétricas de pedal, dinâmica (peso corporal) e velocidade mudam tudo. A cor, a energia, a emoção da obra muda. Há ainda o pedal tonal, tão fundamental para os compositores do século XX e seu uso é uma arte à parte.

Estarmos conscientes das fronteiras estéticas de cada compositor, obra e período, estabelecendo limites previamente pensados na construção da agógica, *rubato* e pedal. Estas delimitações devem ser abordadas tendo em vista o estudo da Harmonia, Contraponto, Estética (fraseologia, estilo, época). A concepção

sonora deve vir destas disciplinas e ser filtrada pela nossa sensibilidade, sem que tenhamos que recorrer a gravações, isto é, não podemos copiar o som, mas sim manifestá-lo usando de recursos intelectuais, emocionais, psicológicos e físicos. Este padrão de concepção e abordagem do texto para a criação sonora e artística vem a ser um importante elemento para a criação sonora a partir da partitura. No entanto somos amplamente receptivos às interpretações dos pianistas no decorrer das décadas, e é um trabalho musical profícuo observar como os intérpretes dão alma às obras estudadas.

Voltemos à nossa obra musical. Deparamo-nos com um vitral. Cores, cores e mais cores pulam da partitura para meus ouvidos e deles para os meus olhos. Uma sequência melódica ornamentada por oitavas. São três notas si com uma distância de oitava entre o primeiro e segundo, o terceiro permanece na mesma oitava do segundo. Isto em velocidade muito grande. Apenas isto. Si, desce uma oitava e mais duas notas si. O primeiro é o si₄ do piano, tocado com o quinto dedo da mão direita, imediatamente com o polegar, também da mão direita, toca-se o si₃, e se repete este si com o segundo dedo agora com a mão esquerda. As duas primeiras notas são semicolcheias escritas como ornamento, e a terceira nota, esta sim uma nota real, uma mínima, uma ligadura abarca as três notas, a primeira e a última carregam um sinal de tenuto, a dinâmica é *pianíssimo*. O pedal de *una corda* está abaixado, o pedal que libera os harmônicos, o direito, é colocado antes do primeiro si, permitindo que o piano vá, lentamente, liberando sons que ainda não foram tocados. Aqui há que se fazer algo difícil para o som que se tenta criar. Os pedais direito e central devem ser abaixados no início do compasso e a partir da segunda nota o pedal de *una corda* deve ser também abaixado, ou seja, todos os pedais são mantidos pressionados. Isto limpa, e deixa o som aveludadamente brilhante, sem perder projeção espacial dos seus elementos acústicos. Todo este processo demanda horas de estudos. Então estas oitavas passam a ser replicadas em intervalos de quartas, enquanto outra melodia aparece fazendo um contraponto polirrítmico à cena. Provavelmente com o uso do pedal tonal, neste acorde composto pelas notas si, fá sustenido e si, que ficarão soando por quatro compassos, consigamos o resultado mais expressivo, sem 'borrar' a frase melódica:

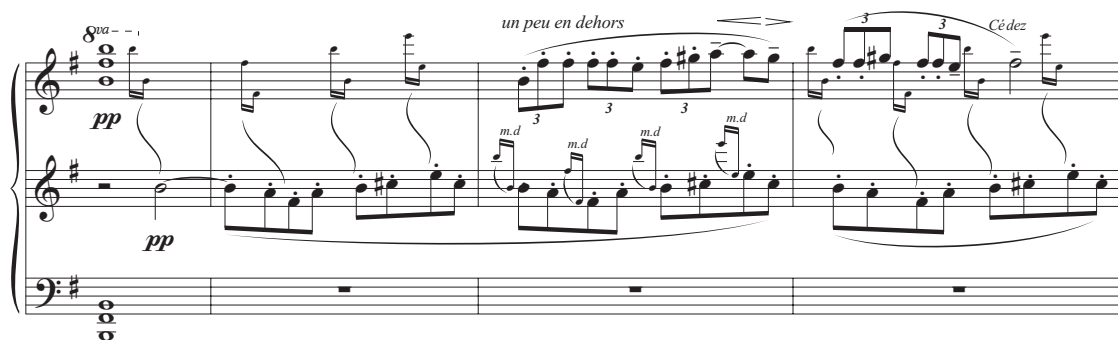


Fig. 2 – Debussy, *Images*, Cahier II, “Et la lune Descend sur le Temple qui Fut”, comp. 12-15.

O espectro de cores se multiplica. Melhor, é visto por um caleidoscópio. Agora neste exato momento tentamos descrever o que se quer ouvir, o que Debussy queria ouvir! Que pretensão é esta? Esta pretensão de descrição tira-nos o sono, pois a descrição por palavras de um efeito sonoro torna-se metafórica e impenetrável.

Não se tenta aqui reproduzir uma cópia de algo já ouvido. Porém, havia o exemplo de Robert Casadesus (1899-1972) que uniu aquela partitura àquele som. Busco isto, esta verdade sonora. A composição de Claude Debussy (1862-1918) faz parte do segundo caderno das *Images* (1907), chama-se “Et la lune descend sur le temple qui fut”. Esta experiência me aconteceu em idos de 1989. Já havia tido contato com a linguagem musical da França pós-romantismo antes daquele momento e o estado mental que me tomou foi o de fascínio. Buscava incorporar ao meu toque verdadeiros tesouros sonoros, ficando centenas de horas buscando ao piano aquele som, aquele timbre, aquela qualidade emocional que a música, a meu ver, esconde.

A arte de Debussy é velada. Suas belezas e mistérios não se apresentam de imediato aos sentidos. A tonalidade, a linha melódica, a forma, e os sistemas de notas usados são todos expandidos e reorganizados.

No primeiro volume das *Images* (1905), em “Reflets dans l’eau”, Debussy consegue manter a textura estática afastando-se da funcionalidade V – I do sistema tonal, embora, ao passarmos os olhos pela obra toda possamos descobrir o encadeamento tonal em três pontos da estrutura formal da peça. O sistema tonal, usando linguagem metafórica, é um sistema de atrações e

repulsões, em que todas as dissonâncias são resolvidas. Dois graus, o primeiro e o quinto, são considerados pólos de aproximação e afastamento, os quais geram uma unidade geral numa obra musical tonal. No final do séc. XIX estas leis de aproximação e repulsão foram ficando cada vez mais elásticas no intuito de compositores criarem novas sonoridades, novas propostas estéticas. Embora o limite do sistema tonal seja muito amplo, estes dois graus, mesmo usados em obras com alto teor modal/atonal são comumente usados para delimitar a moldura da obra.

Sendo assim temos uma funcionalidade tonal no meio da peça:



Fig. 4 – Debussy, *Images*, Cahier I, “Reflets dans l’Eau”, comp. 36.

Funcionalidade tonal ao final da peça:

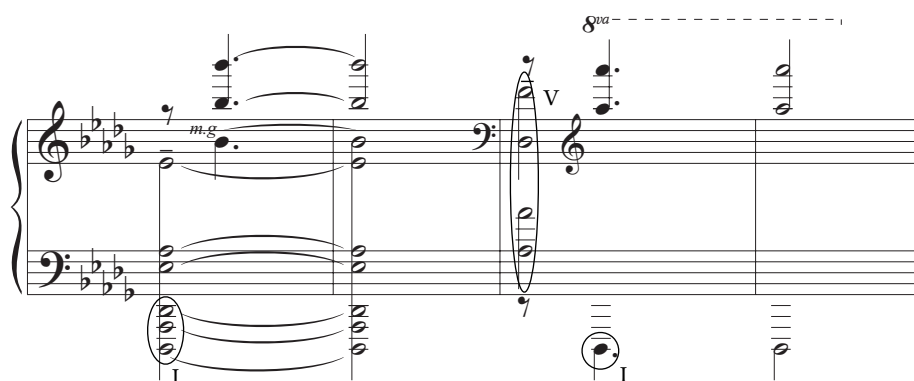


Fig. 5 – Debussy, *Images*, Cahier I, “Reflets dans l’Eau”, comp. 92-95.

Durante a execução deparamo-nos com escalas de graus inteiros:

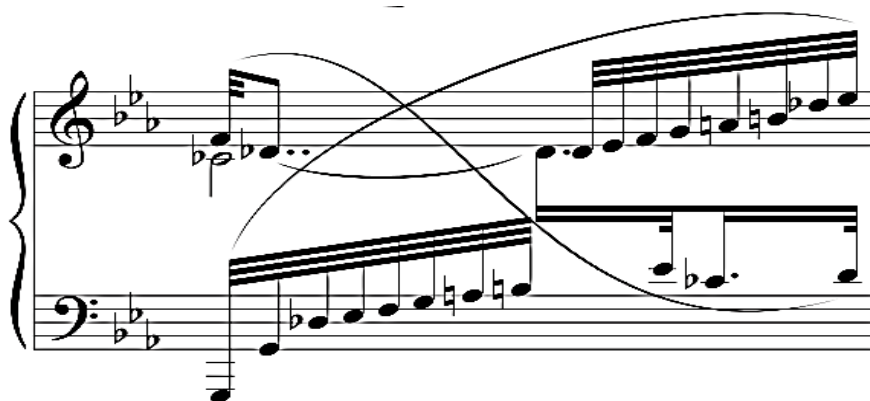


Fig.6 - Debussy, *Images*, Cahier I, *Reflets dans l'Eau*, comp.61.

Três notas formam uma unidade temática: láb, fá, mib e praticamente todos os elementos de ordem musical da partitura estão lá, escritos de forma inequívoca.



Fig. 7 – Debussy, *Images*, Cahier I, “*Reflets dans l'Eau*”, comp. 1-2.

Toda a dinâmica e textura está escrita, detalhadamente. A mimesis é da luz cintilando na água. A escrita nos remete, com seus desenhos, a imagens nas quais observamos como a luz pode agir, cintilando sobre águas calmas, praticamente estáticas, passando por situações em que o vento poderia gerar pequenas ondulações na superfície e, assim, refletindo-a em toda a sua mobilidade, e também vemos estes reflexos por baixo da água. A harmonia de Debussy e Ravel faz com que, em alguns momentos, a luz também seja vista de dentro do estado líquido, como no exemplo abaixo, no qual temos uma voz com semifusas na região aguda do instrumento, o contralto, fazendo uma melodia de tons inteiros, e o baixo, um lá bemol como nota-pedal:

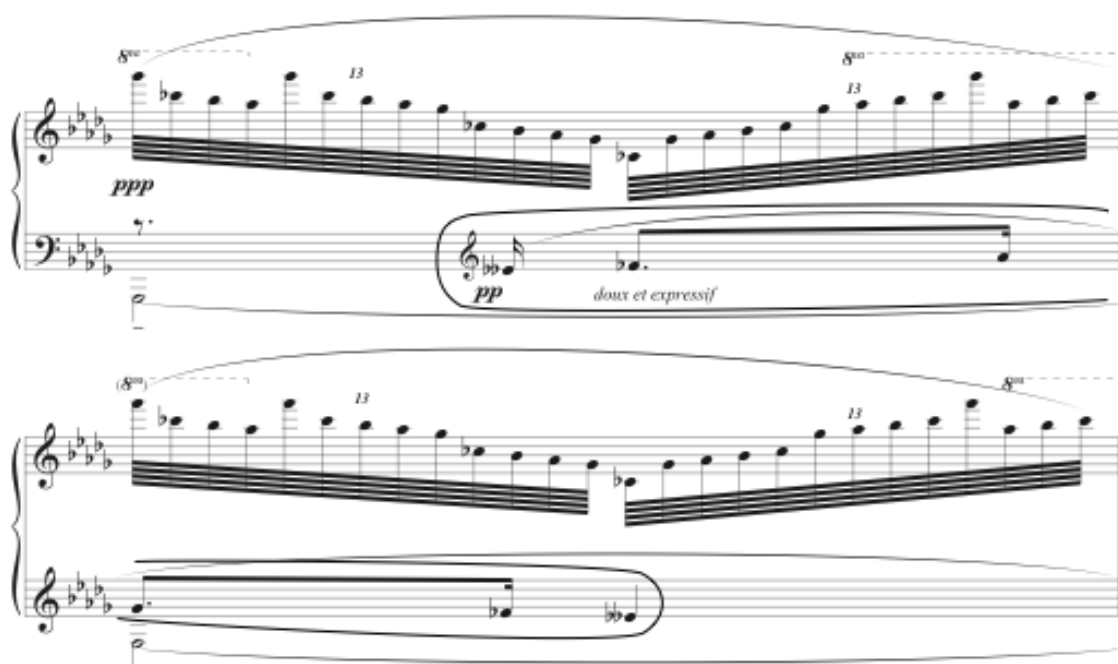


Fig.8 - Debussy, Images, Cahier I, Reflets dans l'Eau, comp. 25 e 26.

O impacto para com as obras de Ravel foi outro, além da descoberta das reais potencialidades do piano, pois encontramos nas suas obras para piano uma linguagem sonora que era avessa aos acordes estáticos, tão comuns para Debussy. Logo, nos deparamos com um quadro em que deveríamos manipular ao piano uma quantidade realmente grande de notas, as quais deveria ter *timing* e diferencial sonoro criados pelo pedal. Este desafio sonoro se impôs para nós desde aquela época e, talvez, não tenhamos conseguido todas as riquezas buscadas até o presente momento, pois observamos cada vez mais as minúcias criadas e escondidas pelos compositores nas suas obras, o que faz com que nossa sensibilidade seja sempre refratada por estas observações, às quais, cremos, são infinitas.

3.1. Performance

Vide:www.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos que sucederam ao período romântico, final dos anos mil e oitocentos, início do séc. XX, a carga performática do virtuose, a qual fora amplamente fixada por Liszt, estava ainda muito em voga. No entanto, embora esta atuação do virtuose ainda fosse muito considerada, as composições foram agregando outros elementos harmônicos para contribuir com o elemento expressivo. Na arte francesa, estes elementos de virtuosismo estavam marcados pela leveza, pela clareza sonora. As possibilidades sonoras desde sempre foram sendo ampliadas, e a extensão das oitavas do piano não foi apenas um recurso instrumental, porém estas novas notas do instrumento deveriam ser usadas, tocadas, performatizadas, e inseridas em obras de porte dentro da literatura musical.

Compositores de países até então periféricos na área da composição musical, viriam, naquele período conhecido como nacionalismo, compor criando sonoridades que “representariam” seus países, e eles poderiam, ou não, inovar a linguagem estética, dando ao mesmo tempo uma atenção reforçada à forma porém usando relações de notas com outro sistema, tal como Schoenberg, ou poderiam buscar novos universos formais com uma certa persistência no universo tonal/modal, como Stravinsky, Bartók porém flexibilizando a forma.

Foi o que aconteceu no período descrito como *impressionismo*, em que Ravel, sobretudo nas obras para piano, estabeleceu a forma ABA-Coda como grande quadro da sua criação, não divergindo essencialmente de nenhum outro compositor até o momento, o que não acarretou nenhum empobrecimento da sua obra. No entanto sua experiência como pianista naquele período da história, fez com que ele continuasse a fomentar, a forçar os limites físicos do instrumento e os limites técnicos dos intérpretes, e como prova disto podemos citar toda a sua obra para piano.

Ravel era perfeccionista na elaboração das suas melodias e, embora a lógica tonal fosse a utilizada, ele trabalhava de acordo com outras perspectivas, buscando intervalos e sequências melódicas que, de alguma forma já nos remetem ao quadro estético do pós-tonalismo, mas não poderíamos dizer no entanto que sua obra em algum momento estabelece relações atonais. Os limites sonoros eram todas as possibilidades de combinações acordais, ou seja, da

triade, que deveria soar com outros aspectos, além do aspecto tonal, pois naquele momento da história havia aparentemente um renascer das artes, uma conexão entre a natureza, o homem, e a música, e esta sensação de conectividade gerou, na matriz do pensamento artístico francês, a leveza do impressionismo.

Esta leveza foi encontrada por Ravel, por exemplo, com o uso de intervalos da melodia inicial do *Jeux d'eau* (quarta justa, quinta justa, terça menor, ascendentes; terça menor, quinta justa, quinta justa, descendentes e quinta justa, quarta justa, terça menor ascendentes) formado pelas notas ré#, sol#, ré#, fá#, ré#, sol#, dó#, sol#, dó#, mi; uma sonoridade quase arquetípica para os padrões da época. Estes intervalos são de uma amplitude que nos forcem, imediatamente, ao exame de 3 eixos: melodias com grandes extensões são algo muito comumente usado na música pós-tonal; extensões para os pianistas significam música de difícil execução; e grandes velocidades com grandes extensões eram situações que os pianos foram gradativamente possibilitando aos compositores. Mais que isto, a riqueza do uso do instrumento e as novas harmonias mostraram possibilidades de associações entre as antigas e novas correntes para a imaginação sonora.

Para elucidar a inovação sonora proposta por Ravel, temos que propor a pureza do tom, da tonalidade. Observamos que se tirarmos, neutralizarmos, os elementos que geram “dissonância” poderíamos ter algumas outras possibilidades de sequência desta ideia musical inicial, fazendo com que o acompanhamento esteja na tonalidade da melodia, sol# menor, ou seja, trocaríamos as notas da mão esquerda pelo acorde de sol# menor, seguido de um acorde de dó# menor, tendo então a seguinte configuração:



No exemplo acima foi retirado a qualidade primordial da célula temática do *Jeux d'eau*: o intervalo de sétima maior, considerado ‘dissonante’ no sistema tonal.

Podemos ainda, de forma mais radical, alterando as notas da melodia para que não gerem choque com a harmonia, gerar a seguinte configuração:



Ou mudar a direção de alguns intervallos, fazendo com que eles fiquem mais centralizados, menos distantes:



Se não alterássemos em hipótese alguma o ritmo, podemos dizer que a obra seria reconhecida, ainda que, sem nenhuma autenticidade.

Obviamente, todas estas opções acima descritas descaracterizam, aniquilariam o brilho, a originalidade, a mimeses desta frase e da obra como um todo. Porém esta simplificação dos elementos musicais é necessária, pois é com esta simples elaboração, que Ravel cria o jogo entrecruzado de tonalidades que dá a eficácia do título da peça.

Quando falamos de obras para piano, estamos falando do uso do pedal. Até obras para uma única mão foram escritas, mas nenhuma para ser executada sem pedal. Para todos os compositores esta é uma verdade. Para Ravel é também uma verdade única.

Basicamente, o pedal nesta primeira frase é colocado na primeira nota, o mantemos pressionado até a segunda metade do segundo tempo, quando ele é elevado e imediatamente recolocado. Há inúmeras possibilidades de criação sonora desta frase alterando de forma mínima a condução do pedal. E há ainda o jogo eficiente criado por Ravel sobre a seguinte questão: qual é a nota importante? Ela pode não estar na melodia. No início temos mi, si, ré#. Já executei esta passagem valorizando, tocando com mais força, o mi, depois valorizando o si, e depois o ré#. Cada caso gera uma perspectiva, uma beleza e uma proposta. E isto tem relação com o Belo. Já fiz micro-nuanças de pedal nesta frase, ora isolando o primeiro acorde dos demais, ora fundindo tudo, ora destacando tudo ... qual a opção correta? A mais bela? Quais os limites do conhecimento prévio e da beleza da surpresa? Quais as fronteiras que podem guiar uma análise honesta, e uma interpretação rica, nova, mas sem equívocos excêntricos? Se, por um lado cada performance é única, pois é um ato temporal e finito, e por isto mesmo apesar de todo o estudo anterior não previsível, como mensurá-la no quesito beleza, onde está o elã que queremos elucidar? Posso afirmar que uma linha reta é perfeita, porém uma linha quebrada, nos quadros impressionistas, é tão perfeita quanto.

A conclusão que chegamos é que a obra de Ravel, no seu todo, e dada a devida atenção neste trabalho ao *Jeux d'eau*, estimulou durante mais de um século todas as possibilidades oníricas, imagéticas, expressivas, com desafios técnicos e sonoros que ainda perduram, pela sua complexidade e beleza ao ouvido. “No entanto, apesar deste ponto básico com Ravel e sua popularidade não desprezível, mal começamos a entender como funciona a sua música. Será que o século vinte e um será longo o suficiente para nós descobrirmos?⁴⁷ (Nichols *apud* Mawer 2000, 250). Entretanto, mostramos, que o objetivo maior desta pesquisa, foi justificado, ao estabelecermos os elos de ligação entre texto e criação sonora, usando de ferramentas como a mímeses e a pedalização. Estas nuances sonoras que objetivam a individuação da obra tendo como critério a beleza são sempre um campo vasto e sem fim.

⁴⁷ Yet despite this basic point to Ravel's not inconsiderable popularity, we have barely begun to understand how his music works. Will the twenty-first century be long enough for us to find out?

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almén, B., e E. Pearsall. 2006. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Banowetz, J. 1992. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- Briscoe, J. R. 1999. "Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extramusical Subtexts in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messian". *Notes*, second series, 56, n° 1. 163-165.
- Brody, E. 1977. "Viñes in Paris". In *A Musical Offering. Essays in honor of Martin Bernstein*, ed. por Edward H. Clinkscale e Claire Brook. New York: Pendragon Press.
- Boucouchiev, A. 1998. *Debussy la Revolution Subtile*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Brelet, G. 1951. *L'Interprétation Créatrice (L'Exécution Et L'Expression)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brelet, G. 1951. *L'Interprétation Créatrice (L'Exécution et L'Oeuvre)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brelet, G. 1947. *Esthétique et Création Musicale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brhun, S. 1997. *Images and Ideas in Modern French Piano Music*. New York: Pendragon Press.
- Byrnside, R. L. 1980. "Musical Impressionism: The Early History of the Term", *The Music Quaterly* 66, n° 4, 522-537.
- Carreño, T. 2003. *The Art of Piano Pedaling*. Nova Iorque: Dover.
- Calvocoressi, M. D. e M. Ravel. 1941. "Ravel's Letters to Calvocoressi: With Notes and Comments", *The Music Quaterly* 27, n° 1, 1-19.
- Calvocoressi, M.D. 1913. "Maurice Ravel", *The Musical Times* 54, n° 850, 785-787.
- Calvocoressi, M.D. 1925. "Debussy and the Leitmotive", *The Musical Times* 66, n° 990, 695-697.
- Chion, M. 1990. *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cook, N. 1992. *A Guide to Musical Analyses*. London: W.W. Norton.
- Cook, N. e M. Everist. 2010. *Rethinking Music*. London, Oxford.

- Dayan, P. 2005. "On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writings", *19th-Century Music* 28, n° 3, 214-229.
- Debussy, C. 1989. *Monsieur Croche e Outros Ensaaios Sobre Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Debussy, C. 1962. "Trois textes de C. Debussy", *Revue de Musicologie* 48, n° 125, 41-48.
- DeVoto, M. 2004. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*. New York: Pendragon Press.
- Dunsby, J. 2000. *Perfoming Music Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- Dunsby, J.; Whittall, J. 2011. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Curitiba: Editora UFPR.
- Dyson, G. 1923. "The Texture of Modern Music", *Music and Letters* 4, n° 2, 107-118.
- Gat, J. 1965. *The Technique of Piano Playing*. Budapeste: Corvina.
- Giesecking, W. e K. Leimer. 1951. *Ritmica, Dinamica, Pedal e Outros Problemas de Ejecución Pianísticas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Giesecking, W. e K. Leimer. 1972. *Piano Technique*. New York: Dover.
- Gil-Marchex, H.; F. Rorhwell. 1926. "Ravel's Pianoforte Technique", *The Musical Times* 67, n° 1006, 1087-1090.
- Godet, R. 1962. "Claude Debussy", *Revue de Musicologie* 48, n° 125, 109-120.
- Goldman, D. P. 1991. "Esoterecism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language", *The Music Quaterly* 75, n° 2, 130-147.
- Grayson, D. 2001. "Debussy in Performance", *Notes, Second Series*, 57, n° 3, 659-660.
- Griffiths, P. *A Música Moderna*. 1987. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Helmholtz, H. L. F. 1954. *On The Sensations of Tone*. New York: Dover.
- Herrero, D. E. 1988. *Estética*. Barcelona: Herder.
- Hopkins, G. W. 1976. "Balanced Ravel", *The Musical Times* 117, n° 1605, 907-909.
- Howat, R. 1978. "Debussy Re-Edited", *The Musical Times* 119, n° 1626, 693-694.

- Howat, R. 1977. "Debussy, Ravel and Bartók: Toward Some New Concepts of Form", *Music and Letters* 58, n° 3, 285-293.
- Hyde, M. M. 1996. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum* 18, n° 2, 18-28.
- Hudson, R. 1994. *Stolen Time: the History of Tempo Rubato*. Clarendon: Oxford Press.
- Kalnická, Zdeňka. 2003. "Music and Water", *Nordisk Estetisk Tidschrift* 27-28, 92-104.
- Kaemper, G. 1968. *Techniques Pianistiques*. Paris: Alfonse Leduc.
- Kramer, J. 1988. *The Time of Music*. New York: Schimmer Books.
- Landormy, P., W. Wager. 1939. "Maurice Ravel", *The Music Quaterly* 125, n°4, 430-441.
- Laddaga, R. 2010. *Estética de Laboratório*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Levich, M. 1963. *Aesthetics and the Philosophy of Criticism*. New York, Random House.
- Lhevinne, J. 1972. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover.
- Lippman, E. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lockspeiser, E. 1962/63. "Debussy's Concept of the Dream". *Proceedings of the Royal Music Association*, 89ª Sessão, 49-61.
- McFarland, M. 2004. "The Origins of a Method", *Journal of Music Theory* 48, n° 2, 295-324.
- Mangeot, A. 1955. "Ravel d'après Ravel, by Vlado Perlemuter and Hélène Jourdan-Morhange", *The Musical Times* 96, n° 1346, 196-197.
- Mawer, D. *Ravel*. 2000. Londres: Cambridge University Press.
- Messien, O. 2003. *Ravel, Analyses des Oeuvres pour Piano*. Paris: Durand.
- Morris, R. O. 1921. "Maurice Ravel", *Music and Letters* 2, n° 3, 274-283.
- Myers, R. 1967. "Debussy and French Music", *The Musical Times* 108, n° 1496, 899-901.
- Nichols, R. 1987. *Ravel Remembered*. London: Faber and Faber.

- Orenstein, A. 1967. "Maurice Ravel's Creative Process." *The Music Quarterly* 53, nº 4, 467-481.
- Orenstein, A. 1975. *Ravel, Man and Musician*. New York/London: Columbia University Press.
- Orenstein, A. 1990. *A Ravel Reader*. New York/London: Columbia University Press.
- Orledge, R. 1993. "Definitive Debussy." *The Musical Times* 184, nº. 1802, 200-201.
- Palmer, C. 1973. "Impressionism." *The Musical Times* 114, nº. 1570, 1233-1234.
- Parncutt, R.; G. E. McPherson. 2002. *The Science and Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Pereira, Sá. 1964. *Ensino Moderno do Piano*. São Paulo: Ricordi.
- Perlemuter, V. 2009. *Ravel according to Ravel*. London: Kahn and Averill.
- Philip, R. 1992. *Early Recordings and Musical Style*. New York: Cambridge University Press.
- Phillips, C. H. 1932. "The Symbolists and Debussy." *Music and Letters* 13, nº 3, 283-311.
- Priest, D. 1999. *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsk*. Ashgate: Aldershot.
- Prunières, H., e T. Baker. 1933. "Musical Symbolism." *The Music Quarterly* 19, nº 1, 18-28.
- Puri, M. J. 2011. *Ravel, The Decadent*. USA: Oxford.
- Richerme, C. 1996. *A Técnica Pianística*. São Paulo: AIR Musical Editora.
- Rink, J. 2006. *La Interpretación Musical*. Madri: Alianza Música.
- Rink, J. 2002. *Musical Performance*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Rink, J. 2005. *The Practice of Performance*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Roberts, P. 2010. *Debussy*. London: Phaidon.
- Roland-Manuel. 1952. *Ravel*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Rolf, M. 1983. "Étude Retrouvée, a First Version of 'Pour les Arpège Composés.'" *Notes, Second Series*, 40, nº. 1, 149-150.
- Rosen, C. 1998. *The Classical Style*. New York: Norton.

- Rubinstein, A. 2003. *The Art of Piano Pedaling*. New York: Dover.
- Schimitz, E. R. 1950. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover.
- Dekeff, M. L. 2009. *Música, Estética de Subjetivação*. São Paulo: Annablume.
- Sabatier, F. 1998. *Miroirs de la Musique* (Tome I e II). Paris: Fayard.
- Signorelli, A., R. 2010. “Da Importância da Imaginação Musical na Prática Pianística.” Tese de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Sloboda, J.; P. N. Juslin. 2010. *Handbook of Music and Emotion*. New York: Oxford University Press.
- Strauss, J. 1990. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thomson, A. 1997. “Morceaux de Plaisier.” *The Musical Times* 138, nº 1852, 33-34.
- Tymoczko, D. 2004. “Scale Networks and Debussy.” *Journal of Music Theory* 48, nº 2, 219-294.
- Williamon, A. 2006. *Musical Excellence*. New York: Oxford Press.
- Zamacois, J. 1984. *Temas de Estética y de Historia de la Música*. Barcelona: Labor.